MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03483 8656

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lacadmieimpr02cast

THÉATRES LYRIQUES DE PARIS.

L'ACADÉMIE IMPÉRIALE

DE

MUSIQUE

HISTOIRE LITTÉRAIRE, MUSICALE, CHORÉGRAPHIQUE, PITTORESQUE, MORALE, CRITIQUE, FACÉTIEUSE, POLITIQUE ET GALANTE DE CE THÉATRE

De 1645 à 1855,

PAR

CASTIL-BLAZE.

L'histoire d'un théâtre est l'histoire d'un peuple.
XXX, JOURNAL DES DÉBATS, *Chronique musicale.*

TOME DEUXIÈME.

PARIS
CASTIL-BLAZE, RUE BUFFAULT, 9.
1855

THÉATRES LYRIQUES

DE PARIS.

Paris. — Typ. Morris et Cie, rue Amelot, 64.

THÉATRES LYRIQUES DE PARIS.

L'ACADÉMIE IMPÉRIALE

DE

MUSIQUE

HISTOIRE LITTÉRAIRE, MUSICALE, CHORÉGRAPHIQUE, PITTORESQUE, MORALE, CRITIQUE, FACÉTIEUSE, POLITIQUE ET GALANTE DE CE THÉATRE

De 1645 à 1855,

PAR

CASTIL-BLAZE.

L'histoire d'un théâtre est l'histoire d'un peuple.
XXX, JOURNAL DES DÉBATS, *Chronique musicale.*

TOME SECOND.

PARIS
CASTIL-BLAZE, RUE BUFFAULT, 9.

1855

LIBRARY
SEP 7 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

ML
1727
.8
P2B6
t.2

ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE.

TROISIÈME ÉPOQUE.

XVII

De 1792 à 1795.

Dernières vêpres chantées à la chapelle du roi. — *La Marseillaise, Offrande à la Liberté.* — Vingt-deux proscrits. — Un habitué des coulisses. — Chansons patriotiques. — Soupers improvisés. — *Le Jugement de Pâris,* ballet. — Apothéose de Marat et de Lepelletier. — *Le Mariage de Figaro.* — *Le Tombeau des Imposteurs, la Fête de la Raison, la Passion de Jésus-Christ,* opéras. — Une affiche de l'Opéra-National. — Méhul, *Horatius Coclès.* — *La Réunion du 10 aout,* sans-culottide en cinq actes. — Un temple de la Raison. — Fête à l'Être-Suprême. — Concert effrayant. — Changement de spectacle. — Déménagement. — *La Rosière républicaine.* — On revient aux anciens opéras.

Une ordonnance de Louis XIV du 25 février 1669, en établissant l'impot au profit des pauvres sur le produit des spectacles, le fixait à un sixième en sus des recettes. Cet impot, augmenté d'un neuvième, en 1720, à cause de la peste de Marseille, est supprimé par la loi des 4, 5 et 6 aout 1789. Celle du 16 aout 1790, en plaçant les spectacles sous la surveillance de l'autorité municipale, la chargeait de donner les permissions d'ouvrir des salles à condition d'une redevance envers les pauvres; mais cette indication était trop vague et ne put recevoir son exécution.

La doyenne des actrices de l'Opéra, Mlle Quinault (Marie-Anne) meurt à Paris, à l'âge de 108 ou de 110 ans. Cantatrice, elle avait fait son début, en 1709, dans *Bellérophon.* Cette virtuose réussit beaucoup mieux à la Comédie-Française, de 1715

à 1723, époque de sa retraite définitive. Presque tous les biographes la confondent avec sa sœur Quinault (Jeanne-Françoise, la cadette), figurante à l'Opéra, sous le nom de Mlle *Dufresne* en 1709. Elle prit celui de *Quinault-Dufresne* lors de son entrée à la Comédie-Française en 1718, en sortit en 1741. Musicienne, elle composait des motets pour la chapelle de Versailles, et des divertissements pour la Comédie-Française. Le duc de Nevers l'épousa; logée au Louvre, elle y recevait une brillante et nombreuse compagnie de philosophes et d'artistes. J.-F. Quinault consacrait cinq heures de chaque jour à sa toilette; elle comptait à peu près nonante printemps lorsqu'elle expira devant son miroir en 1783.

Deux femmes seulement figurent parmi les chevaliers de Saint-Michel, et ce sont deux académiciennes de l'Opéra : Jeanne-Françoise Quinault, et Mme Saint-Huberti.

3, 6, 12 livres, tel était le taux des amendes imposées par les réglements de 1713, 1776, 1784 aux acteurs qui négligeaient leur service à l'Opéra. L'émission des assignats, leur dépréciation rapide, réduisaient à si peu de chose ces amendes que les délinquants n'étaient plus retenus par ce genre de punition. Presque tous manquaient à l'appel, sauf à payer le prix convenu. La commune de Paris s'empresse de réformer certaines dispositions de ces réglements. Elle en publie un nouveau le 29 juillet 1791, d'après lequel ces amendes sont portées à 24, 48, 100, 200 et même 300 livres.

Le théâtre de la Comédie-Italienne prend le titre de *Théâtre national de l'Opéra-Comique.*

Lemière de Corvey met en musique un article du *Journal du Soir* contenant la sommation de rendre Mayence, faite à Custine, et la réponse de ce général. Marchant avait ajusté la Constitution de 1791 sur des airs de vaudeville. Devienne compose la bataille de *Jemmapes,* symphonie; un autre Vogel exécute *la Prise de la Bastille* sur l'orgue de Saint-Sulpice. Toutes ces productions, et vingt airs patriotiques improvisés chaque semaine jouissaient de la faveur du public.

Le décret de l'Assemblée nationale du 22 juillet 1791 ordonne

que toutes les affiches des spectacles seront imprimées sur papier de couleur. Ces affiches, jusqu'alors tirées sur papier blanc, ne sont colorées que le 15 janvier 1792. On voulut ainsi les distinguer des actes du gouvernement placardés sur les murs de Paris.

Bacchus et Ariane, ballet en un acte, de Gallet, musiqué par Rochefort. 11 décembre 1791.

Le dimanche qui précéda le 10 aout 1792, dernier jour de la monarchie française, aux vêpres dites aux Tuileries en présence du roi, les chantres, d'un commun accord, triplèrent le son de leurs voix d'une manière effrayante, lorsqu'ils psalmodièrent ce verset du *Magnificat : Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.* Outrés d'une semblable audace, les royalistes crièrent à plein gosier le *Domine salvum fac regem*, ajoutant par trois fois *et reginam*, avec un *crescendo* notable de vigueur et d'animation. La rumeur fut extrême dans la chapelle pendant le reste de l'office.

A la chute du trône, les pensions sur le trésor royal s'élevaient à plus de cent millions. L'Académie royale de Musique ne touchait, sur ce total, que 278,000 livres pour les pensions gagnées par ses vétérans.

Par acte que reçurent les citoyens Giard et Badenier, notaires, le 8 mars 1792, la commune de Paris cède l'entreprise de l'Opéra pour trente années, à partir du 1er avril suivant, aux citoyens Francœur, ancien directeur de ce théâtre, et Cellérier, architecte. Cette cession est faite sur le rapport de J.-J. Le Roux, membre de la commune, chargé de la surveillance de ce spectacle. Les dettes de l'Opéra s'étaient accrues dans une progression immense pendant l'administration des sans-culottes Henriot, Chaumette, Le Roux, Hébert. Plus habile que ses confrères, ce dernier avait du moins quelque connaissance du théâtre en sa qualité d'ancien marchand de contre-marques.

D'après les dispositions de l'acte du 8 mars, Francœur et Cellérier devaient être mis en possession, au 1er avril suivant, du terrain des écuries de la cour, près des Tuileries, et du manège, *pour y construire une nouvelle salle d'opéra et d'autres bâtiments de spéculation.* L'Assemblée nationale confisqua le ma-

nège à son profit, et les conditions stipulées par la municipalité de Paris ne furent point remplies.

— Lorsque nous dénoncions la confédération de Pilnitz, nous étions les complices de l'invasion ennemie; enfin nous avions livré Valenciennes au duc d'Yorck; Condé, le Quesnoy, Landrecies à l'empereur; et quand le roi de Prusse, qui avait loué des loges à l'Opéra, entrerait à Paris, c'était nous qui devions, au spectacle, être derrière sa majesté.

» Voilà ce que le Parisien a cru, telle est la base d'une accusation qui a conduit à l'échafaud ou dans les prisons les incorruptibles amis de la gloire nationale et de la liberté. » MERCIER, *de la Convention nationale.*

Le 3 juin 1792, relâche pour la Fête du Triomphe de la Loi, l'Opéra figure en corps à la cérémonie.

Le 17 aout, *Renaud,* le ballet de *Psyché,* donnés au bénéfice des veuves du 10 aout, ne produisent que 2,967 livres 10 sous.

Le 18 septembre, *Roland* et *Psyché,* représentés pour les frais de la guerre, sont d'un secours bien mince, 1,380 livres.

Renaud et *Psyché* donnent 2,249 livres 4 sous pour le même objet le 3 octobre suivant.

Gardel et Gossec mettent *la Marseillaise* en action sur la grande scène de l'Opéra. Leur intermède a pour titre *Offrande à la Liberté.* Le cantique allemand que Rouget de l'Isle avait parodié, le fameux hymne des Marseillais après avoir retenti dans toute la France, triomphe d'une manière plus brillante au théâtre.

— L'amour de la patrie, première et sublime vertu des Français républicains, devait assurer le succès de cette scène; elle est majestueuse, imposante, digne du sujet qu'elle traite, dit un écrivain de ce temps. Quelques artistes se plaignent de ce que le citoyen Gossec s'est arrogé le privilége exclusif des fêtes civiques. Ces préférences blessent l'égalité, la liberté; c'est une aristocratie digne de l'ancien régime que d'étouffer les talents de ses frères. Le citoyen Gossec, homme libre, doit savoir que les succès obtenus imposent l'obligation de se prêter à ceux de ses semblables. »

Voici l'analyse de l'œuvre républicaine de Gardel. Une foule de guerriers, de femmes et d'enfants, vingt cavaliers bien montés, accouraient à l'appel des trompettes. On se préparait au

combat, on préludait à la victoire par des danses; des groupes variés et d'un effet pittoresque, se formaient après chaque couplet de *la Marseillaise.* Le dernier, *Amour sacré de la patrie*, était chanté lentement, à demi-voix, par les femmes seules, comme une prière. Acteurs, spectateurs, chevaux mêmes! tous étaient à genoux, sur le théâtre comme dans la salle, devant la Liberté représentée par Mlle Maillard, et placée sur une petite montagne, accessoire obligé de pareilles cérémonies. C'était merveille de voir de nobles coursiers rangés en bataille, à droite, à gauche, courber la tête, fléchir les genoux, les poser à terre, tandis que leurs cavaliers saluaient avec les armes et les étendarts (1). Les voix et l'orchestre s'arrêtaient, expiraient en arrivant au dernier point d'orgue, suivi d'un long silence. On entendait alors les clairons appeler à grands cris les défenseurs de la patrie; on sonnait le tocsin, vingt tambours battaient la générale, le canon retentissait au loin, la cavalerie, lancée au galop, manœuvrait sur les rampes de la montagne; les acteurs se levaient, les armes hautes, une foule immense arrivait, se précipitant sur la scène, portant des haches, des piques, des flambeaux, et tous attaquaient en chœur le vigoureux refrain : *Aux armes, citoyens!* Cet effet dramatique était saisissant, admirable. Succès de fanatisme.

Première représentation de l'*Offrande à la Liberté,* donnée le 2 octobre 1792, après *Corisandre,* 4,223 livres 4 sols; deuxième, avec *Roland,* 5,200 livres.

Supprimés par les républicains, les rois, les reines, les princes, les princesses n'avaient plus la permission de paraître sur la scène; on défendit de les nommer dans les coulisses, même après la chute du rideau. Les machinistes désignaient la droite et la gauche du théâtre par ces mots : *Coté du roi, coté de la reine;* les loges du roi, de la reine étaient ainsi placées, en vis-à-vis, à l'avant-scène.

---

(1) On offrit à l'empereur Trajan un cheval rare par sa forme et par sa couleur, et si bien dressé, qu'en arrivant en face de ce prince, il mit de bonne grace les genoux en terre, inclinant profondément sa tête pour le saluer.

A droite, à gauche, termes dont on aurait pu se servir en d'autres lieux, manquaient de précision sur un théâtre, où la gauche, la droite sont prises d'après la position de l'acteur regardant le parterre, et par conséquent en opposition avec la droite et la gauche du spectateur assis à l'orchestre. Les machinistes disaient donc : *Poussez au roi, portez à la reine; chassis du roi, grille de la reine,* etc. Cette manière de parler séditieuse fut prohibée, et l'on dit, en se réglant sur la position du théâtre des Tuileries, relativement au jardin, à la cour de ce palais : *Coté jardin, coté cour,* et plus souvent *jardin, cour,* afin de marquer la gauche et la droite du théâtre. Cet usage, adopté généralement alors, n'a pas cessé d'être suivi. L'empire et la royauté restaurée n'ont pas empêché le théâtre de rester républicain à cet égard.

Les bateliers du Rhône disent depuis plus de huit siècles : *Neda ôu Rouyaume, vira à l'Imperi* (nage au Royaume, tourne à l'Empire), pour désigner la rive droite ou la rive gauche du fleuve. Conrad II, dit *le Salique,* réunit le second royaume de Bourgogne à l'Empire, en 1033. Le Lyonnais, le Dauphiné, plus une bonne partie de la Provence appartenaient alors à ce royaume. Voilà pourquoi le bord du Rhône du coté de Valence et d'Avignon s'appelle encore *l'Imperi,* quand il s'agit de la manœuvre d'une embarcation. D'après le même principe, dicté par la même nécessité, nous disons : Coté de l'épître, coté de l'évangile, pour désigner la droite et la gauche dans une église.

Mlle Maillard était dévouée à la reine, et pourtant elle a joué plus de cent fois le rôle de la Liberté, qu'elle représentait à merveille sur le théâtre, et même dans les rues de Paris. Danseuse subalterne à l'Opéra, Mlle Aubry figura plus souvent cette déesse dans les promenades civiques et les fêtes républicaines. Ses acolytes ordinaires étaient Mme Duchamp et Mlle Florigny, jeune, belle, spirituelle et bonne fille, que Chéron avait enlevée aux matrones du Palais-Royal, pour la placer dans les chœurs de l'Opéra. Ces deux actrices représentaient l'Égalité, la Fraternité. Mlle Candeille, auteur et comédienne, se laissa promener, adorer aussi quelquefois en costume très dégagé de divinité païenne.

La ville de Paris administrait son premier théâtre, et les membres de la commune exerçaient un pouvoir absolu, discrétionnaire, sur les acteurs et les employés; ils les gouvernaient aussi par le régime de la terreur. L'Opéra marchait admirablement. Quoique l'on ne payât personne, tout le monde était à son poste à l'heure précise. On attaquait la note à voix pleine, on gambadait avec agilité, malgré les rhumes et les entorses. Chaumette, procureur-syndic, J.-J. Le Roux, Henriot, Hébert, membres de la commune, spécialement chargés de la haute surveillance du théâtre, n'admettaient aucune excuse, et l'acteur indisposé, malade même d'après la déclaration des médecins, eût été porté sur la liste des suspects, comme fauteur de conspiration, en privant les chefs suprêmes de la république de leurs divertissements accoutumés, les sans-culottes, du spectacle qu'on leur offrait souvent gratis.

Lefèvre, un des premiers élèves formés à l'École de Chant et de Déclamation, ténor qui figurait au sixième rang sur le contrôle; Lefèvre, le dernier de tous, et qui l'était depuis cinq ans, voulut absolument être le premier. Il enlevait les rôles de ténor à Lainez, Rousseau, Renaud, Saint-Léon, Dillois, les menaçant d'une dénonciation et de la guillotine. Lefèvre n'en était pas plus heureux, ses amis les sans-culottes le sifflaient. Ce ténor désappointé se replia sur les parties de basse, usurpa les rôles de cet emploi; croyez qu'il eût condamné les réglements au feu, si l'on avait eu l'audace de les opposer à son ambition. Lefèvre chanta la basse et fut bafoué de plus belle. Dans sa fureur, il invoquait la fusillade pour le venger d'un parterre liberticide, contre-révolutionnaire, infame complice de Pitt et de Cobourg.

Ancien dragon du régiment de Ségur, Lefèvre était un des douze chefs de la garde nationale de Paris, et commandait à son tour la place; aucune autorité militaire ne le dominait alors. Investi d'un pouvoir immense, absolu, ce n'était pas seulement l'Opéra qui tremblait, se prosternait devant le ténor insolent. Le public restait libre de prendre sa revanche au parterre, et c'est là que les Parisiens, opprimés par l'autorité militaire, allaient se venger de leur commandant. Lefèvre avait une barbe noire,

épaisse, qui lui couvrait toute la figure; il se rasait au moment d'entrer en scène et n'en était guère plus blanc. A la reprise de *Tarare,* cet autre Barbe-Bleue voulut absolument jouer le rôle de l'eunuque. Rousseau, Renaud, qui tenaient cette partie, la lui cédèrent. — Gare la guillotine! » leur avait-il dit; mais les sans-culottes, qui ne craignaient point une telle menace, rirent au nez du Calpigi grotesque.

Une liste de vingt-deux personnes de l'Opéra (1), qu'on se proposait d'envoyer à l'échafaud, avait été rédigée par Hébert avec un soin particulier. Il se plaisait à la montrer aux chanteurs, aux danseurs, aux danseuses, dans ses moments de gaieté, d'aimable abandon, leur disant : — Je vous enverrai quelque jour à la guillotine, afin de vous donner une leçon de civisme. Deux raisons m'ont arrêté jusqu'à présent : c'est que vous n'en valez pas la peine, et que j'ai besoin de vous pour m'amuser. » Ces raisons ne rassuraient pas précisément les vingt-deux inscrits sur son catalogue. Beaupré, danseur comique d'un grand talent, parvint, à force d'arguments captieux et burlesques, de plaisanteries adroitement dirigées, à tirer la liste fatale des mains d'Hébert, qui la lui livra; de nombreuses libations l'avaient attendri. Beaupré s'empressa de la détruire, mais il ne pensait pas que le rédacteur serait assez méchant, aurait assez de mémoire pour en écrire une autre parfaitement semblable, le lendemain, après avoir cuvé son vin. Beaupré se fit encore donner celle-là. Hébert en écrivit une troisième, qui, fort heureusement, ne fut

(1) Ce nombre 22, nombre fatal, figurait très souvent sur les listes de ce genre. Celles du 10 mars, du 15 avril, apportées à la Convention par le comité d'insurrection, étaient également de vingt-deux. Marat y fit des changements, effaça des noms qu'il eut soin de remplacer par d'autres, afin que le chiffre restât le même. Aux vingt-un Girondins conduits au supplice, on ajouta le corps de Valazé; Fouquier-Thinville voulait que ce cadavre fût décapité, pour compléter les 22 têtes; le président du tribunal révolutionnaire refusa de l'ordonner. Le bruit avait couru que le duc de Saxe-Cobourg, dans des propositions d'arrangement faites à Dumouriez, avait demandé 22 têtes à choisir parmi les membres de la convention et de la commune. Celle de Maximilien Robespierre portait le n° 1 sur la liste des proscrits. — Ah! il leur faut 22 têtes! ils les auront, » dit Maximilien en grinçant des dents.

qu'un épouvantail, et n'amena point de catastrophe au sein de la tragédie lyrique.

Lainez avait toujours la place d'honneur dans ces listes de proscription. Son nom figurait en tête, et celui de la citoyenne Maillard le suivait de près. On ne pouvait pardonner à Lainez la vigueur d'expression, le brillant éclat qu'il avait donnés à l'air : *Chantez, célébrez votre reine!* et l'effet merveilleux produit aux dernières représentations d'*Iphigénie en Aulide*. Lainez chanta *la Marseillaise* en costume de sans-culotte, le bonnet rouge en tête ; il la chanta mieux que ses camarades ne l'avaient fait encore : cette action le réhabilita. Hébert, Henriot, l'invitèrent à je ne sais quel banquet civique, offert par les frères et amis, à la maison commune, et le proclamèrent sans-culotte en lui donnant l'accollade républicaine.

Les artistes de l'Opéra s'étaient cotisés pour offrir une prime de 1,200 francs à l'auteur d'un drame lyrique où les sentiments républicains seraient produits en scène avec une vivacité d'expression et de coloris digne des vrais sans-culottes. Un tel acte de civisme avait préparé cette réconciliation, il exalta la verve de certains paroliers au point qu'ils dépassèrent le but ; le comité de salut public se vit forcé de les rappeler à l'ordre. 12 septembre 1793.

Lainez continue de chanter *la Marseillaise,* et toutes les chansons patriotiques apportées chaque jour au théâtre. Or, il advient qu'un soir il en dit une qui déplaît à certain dilettante habitué des coulisses, dont l'opinion paraissait avoir beaucoup d'influence. L'amateur frappe rudement sur l'épaule du virtuose qui rentrait, et lui dit : — Citoyen, ta chanson ne vaut pas le diable ; tu ne l'as pas faite, je le sais ; mais à l'avenir, avant de livrer au peuple souverain de pareilles sottises, je t'invite à me les soumettre, parce que j'entends la coupe des vers. — Oui, dirent ses voisins, le camarade entend la coupe, et mieux qu'un autre. — Et, pour te le prouver, je t'apporterai demain des *tropes* (strophes) de ma façon. — Citoyen, répondit Lainez, je m'empresserai de les faire entendre à nos amis. — Et que l'exécution soit ferme, brillante ; je tiens à l'exécution. »

La figure du rimeur sans-culotte avait un singulier caractère ;

le chanteur ne pouvait s'empêcher de frissonner à son aspect. Des visages atroces, d'horribles physionomies venaient pourtant se montrer chaque soir au milieu des groupes de nymphes de Calypso, d'Armide. Lainez voulut connaître l'aristarque populaire, l'officieux coupletier; un choriste s'empressa de le satisfaire. Ce rimeur était le bourreau! oui, le bourreau lui-même, à qui l'on accordait l'entrée dans la salle et sur le théâtre, en sa qualité de fonctionnaire public.

Tous les airs qui rappelaient un souvenir de la famille royale, tels que *Chantez, célébrez votre reine, O Richard, ô mon roi! Charmante Gabrielle*, et bien d'autres étaient frappés de proscription. Une romance anglaise, *Poor Jack*, Pauvre Jacques, devint séditieuse par l'application que l'on en avait faite au roi Louis XVI. Malheur à l'imprudent qui par habitude ou distraction aurait fredonné, sifflé ces airs. Cette erreur d'un instant, cette lubie musicale pouvait le conduire à l'échafaud. Dans l'ignorance d'une dépêche arrivée pour annoncer une défaite, on pouvait faire de la musique et même tout simplement prendre une leçon, puisque la veille une victoire de nos armées avait été proclamée au bruit du canon. Eh bien! ce prélude, ces accords faits sur le piano par une jeune fille suffisaient quelquefois pour l'envoyer à la mort. C'est ainsi que périrent les demoiselles de Saint-Léger, d'Arras, toutes deux jeunes et belles, âgées l'une de seize et l'autre de dix-sept ans. Joseph Lebon, représentant du peuple, les fit condamner à la peine capitale pour avoir joué du piano le jour où l'ennemi s'était emparé de Valenciennes.

Je citerai les titres de quelques-uns des hymnes qui furent exécutés alors sur la scène de l'Opéra.

Le Tombeau des Imposteurs.

La Nouvelle au camp ou le Cri des Vengeances.

Le Chant républicain.

La Journée du 10 aout.

Hymne à la Victoire ou le Retour des guerriers.

La prise de la Hollande.

Le Réveil du Peuple (qu'il ne faut pas confondre avec un autre chant d'un esprit tout différent dont je parlerai plus tard.)

Le Triomphe des Martyrs de la Liberté.
Le Cri de guerre.
Les Thermopyles.
Le Chant de Vengeance.
Hymne sur la mort des Girondins.
Hymne sur la prise de Valenciennes.
Hymne sur la prise de la Bastille.
Hymne sur la bataille de Fleurus.
Hymne à la Liberté, Rouget de l'Isle, Ignace Pleyel.
— Baour-Lormian, Rigel.
Hymne à l'Humanité, Baour-Lormian, Gossec.
— *à la Fraternité*, Desorgues, Cherubini.
Le Chant des Victoires, M.-J. Chénier, Méhul.
Hymne à l'Égalité, id. Catel.
Le Chant du 14 Juillet, id. Gossec.
Le Chant du 1er Vendémiaire, fondation de la république, M.-J. Chénier, Martini.
Le Cri de la Patrie contre les Jacobins, Mabille, Méhul.
Chant de l'anniversaire de la fondation de la République, Amalric, Catel.
Hymne à la République pour le 1er Vendémiaire, Coupigny, L. Jadin.
L'Arbre de la Liberté, Mahérault, Grétry.
Hymne à la Victoire, Flins, Cherubini.
— Coupigny, Gossec.
— La Chabeaussière, Gossec.
Hymne funèbre sur la mort du général Joubert, Chaussard, Cherubini.
Hymne sur la Conjuration de Robespierre, Rouget de l'Isle.
Cantate funèbre pour la fête du 20 Prairial an VII, en mémoire des plénipotentiaires de la République française assassinés à Rastadt, Boisjolin, Gossec.
Hymne pour la Fête de l'Agriculture, Lebrun, Berton.
— Coupigny, X. Lefèvre.
— La citoyenne Pipelet (princesse de Salm), Martini.
— La Chabeaussière, H. Jadin.
Chant du 9 Thermidor, Desorgues, Le Sueur.
Ode sur le 18 Fructidor, ***, Cherubini.
— Lebrun-Tossa, Méhul.
Chant triomphal, Boisset, Kalkbrenner.

Chant pour la Fête de la Vieillesse, Desorgues, Gossec.
Stances pour l'anniversaire du 9 Thermidor, Fabien Pillet, Catel.
Ode pour l'anniversaire du 10 aout 1792, Lebrun, Cherubini.
Chant funèbre pour la mort de Féraud, représentant du peuple, Coupigny, Gossec.
Le Chant du 10 aout, M.-J. Chénier, Catel.
Roland à Roncevaux (Hymne des Girondins).
Élégie de l'Ami du Peuple, (l'incorruptible Marat.)
Hymne pour l'anniversaire de la chute du dernier roi des Français.
La morale des Républicains, hymne à l'Éternel.
Le Salpêtre républicain.
L'Anti-Fédéraliste.
Père Duchêne, complainte.
La Mort de Marat, complainte.
Les Saints convertis en monnaie.
La Liberté, l'Égalité ou la Mort.
Hymne sansculottide en l'honneur de l'Être Suprême.
Stances contre l'Athéisme, par Piis.
Hymne à la Raison, par Desforges.
Hymne républicain sur les nouveaux succès de nos armes.
Hymne pour l'inauguration du Théâtre des Arts.
Le Serment du 14 Juillet.
Hymne à l'Être Suprême, Desorgues et Gossec.

Les chefs de la république une et indivisible, les membres de la commune de Paris aimaient beaucoup à se rafraichir le gosier. Henriot, Danton, Hébert, Le Roux, Chaumette, avaient à peine fait quelques tours de coulisses et de foyer, qu'ils s'adressaient à tel ou tel acteur, à telle ou telle actrice, et lui disaient : — Nous allons à ta loge ; fais que l'on nous y reçoive convenablement. » On s'empressait d'y porter une superbe collation. Le repas fini, les bouteilles vidées, la convention nationale, la commune de Paris, battaient en retraite sans s'inquiéter de la dépense. Vous croyez peut-être que la danseuse ou le chanteur payaient pour les représentants du peuple? point du tout; le limonadier du théâtre, le brave Mangin, savait parfaitement que les acteurs de l'Opéra, n'étant point payés, n'avaient ni sou ni maille, pas même un chiffon d'assignat, un ignoble, un sale *corset;* il se

dévouait; par délicatesse, il ne réclamait point aux artistes ce qu'il n'aurait osé demander aux sans-culottes, dans la crainte de l'échafaud.

Beaumarchais arrange *Tarare* de diverses manières selon les circonstances. En 1791, il ajoute des scènes au couronnement de son héros. Des nègres, des négresses lui sont offerts, il leur donne la liberté, proclamant l'abolition de l'esclavage. Tarare rétablit ensuite le divorce dans ses États; il déplore l'erreur du peuple qui s'était soulevé, disant qu'il veut le ramener par la douceur. Plus tard, en l'an IV de la république, Beaumarchais supprime le couronnement, et *Tarare* devenu tout à fait sans-culotte, obtient un succès prodigieux.

Salieri, d'accord avec Beaumarchais, dans la préface de *Tarare,* conseillait aux directeurs de spectacles de la province de substituer aux récitatifs le dialogue parlé, la mise en scène de cet ouvrage devenait ainsi plus facile. Ce n'était point une innovation, comme l'affirme cette préface; on avait supprimé la musique des récitatifs d'*Ernelinde* quand cet ouvrage fut représenté pour la première fois à Bruxelles, en 1769.

Un plancher avait été posé sur le bassin du milieu des parterres des Tuileries. Il portait une pyramide à quatre faces. Couvert en entier de serge noire, ce monument était surmonté par un drapeau noir. Des inscriptions tracées avec des bandes blanches présentaient ces mots : *Aux héros morts, le* 10 *aout, pour la liberté.* — *Mort aux tyrans!* etc. C'est là que les artistes de l'Opéra, revêtus des habits des prêtres d'Isis, de *Nephté*, couronnés de cyprès, vinrent célébrer la pompe funèbre des héros du 10 aout, en exécutant un hymne de Chénier, musiqué par Gossec.

Les massacres du mois de septembre n'arrêtèrent pas le cours des représentations dramatiques. Les bals publics étaient ouverts, on y dansait; celui de Luquet aux Grands-Marronniers, faubourg du Temple, fut troublé par l'arrivée d'une compagnie de la section des Gravilliers : elle emmena tous les danseurs et les força de s'enroler sous les drapeaux de la république.

Le nouveau calendrier qui divise les mois en décades aug-

mente le nombre des représentations de l'Opéra : ce théâtre en donne cinq, quelquefois six par décade, au lieu de trois par semaine.

De par et pour le peuple, on voit ces mots en tête de l'affiche des spectacles offerts par le gouvernement au peuple souverain. Ces mots y figurent souvent.

Le Triomphe de la République ou le Camp de Grand-Pré, acte de M.-J. Chénier, musique de Gossec, réussit complètement le 27 janvier 1793. *La Marseillaise* est introduite dans cet opéra républicain.

La Patrie reconnaissante ou l'Apothéose de Beaurepaire, acte de Lebœuf et Candeille, devait être bien mauvais puisqu'on le siffla dans un temps où les œuvres de ce genre étaient accueillis avec enthousiasme. 3 février 1793.

Didelot, Laborie et la citoyenne Roze quittent l'Opéra pour aller danser au Théâtre-National, bati par Mlle Montansier, rue de la Loi (Richelieu), vis-à-vis de la Bibliothèque. Chardini meurt à l'âge de trente-huit ans. C'était un chanteur habile; Sacchini, le préférant à Lays, chef d'emploi, lui donna le rôle de Thésée dans *Œdipe à Colone.* Italien de Rouen, Chardini s'appelait *Chardin;* il était capitaine d'une compagnie armée de la section de Marat.

L'Opéra fait trève un instant aux farces républicaines pour donner *le Jugement de Pâris,* ballet en trois actes de Gardel. 6 mars 1793. Grand succès; A. Vestris se signale dans le rôle de Pâris; on applaudit Mlles Saulnier, Aubry, représentant Pallas et Junon. Mlles Coulon, Duchemin, Colomb, Saint-Romain, Aimée, se distinguent dans ce ballet; Mlle Clotilde y paraît, et triomphe dans le rôle de Vénus. Mlle Delisle, encore enfant, est un Amour aussi malin que gracieux; Mlle Chevigny fonde sa double réputation d'excellente mime et de danseuse charmante en représentant Œnone. Les belles femmes abondaient alors à l'Opéra, dans le ballet surtout.

Iphigénie en Tauride, Orphée, Armide, échappent à la proscription qui vient de frapper les anciens ouvrages. Les autres — ont été retranchés du répertoire à juste titre, comme pré-

sentant des rois, des reines, et propres à blesser les oreilles et les yeux des républicains qui fréquentent maintenant les spectacles (*maintenant* est d'une précieuse naïveté). Il est temps, en effet, d'oublier ces vieilles chimères de nos pères, et de ne plus offrir, sur nos théâtres, que des modèles d'un patriotisme ardent et d'un amour brulant pour la patrie, la liberté, l'égalité. »

Le Mariage de Figaro, de Mozart, ridiculement traduit en français par Notaris, qui pourtant était supérieur à Framery, Dubuisson, Gourbillon, du Rollet et bien d'autres translateurs de la même espèce, *le Mariage de Figaro* paraît, le 20 mars 1793, à l'Opéra. Lays était le Figaro le plus lourd qu'on puisse imaginer; mal exécutée, la musique ravissante de Mozart ne fut pas comprise; les acteurs, qui ne savaient point parler en scène, débitant la prose de Beaumarchais conservée en entier ! sans recourir au récitatif, étaient grotesques au dernier point. Tout le dialogue des cinq actes énormes de Beaumarchais, toute la musique de Mozart, jugez de la longueur d'un tel spectacle! L'admirable chef-d'œuvre n'eut aucun succès, et ne fut représenté que cinq fois. La première recette s'élève à 5,035 livres, la cinquième tombe à 448.

Démophon, de Vogel, est remis en scène, il ne peut s'y maintenir. On avait prodigué sa belle ouverture, qui, depuis trois ans, sonnait dans le ballet de *Psyché,* sur le même théâtre et presque tous les soirs. Vogel était mort, il n'avait pu s'opposer à cette spoliation désastreuse, cause principale de la mauvaise fortune de l'opéra qu'elle avait recommandé, soutenu.

Tous les spectacles sont fermés pendant huit jours après l'arrivée des commissaires près de l'armée de la Belgique, annonçant que le général Dumouriez venait de passer à l'ennemi. L'alarme fut vive, profonde, et l'on profita de ce premier moment de terreur pour établir les tribunaux révolutionnaires.

4 avril 1793.

Le Siège de Thionville, opéra en deux actes de Saulnier et Duthil, musiqué par Louis Jadin. 2 juin 1793.

Pour la première fois, les noms des acteurs avec l'indication

de leurs rôles, sont mis, sur un journal, à la suite de l'annonce des pièces. Le *Journal des Spectacles* établit cet usage, qui s'est continué jusqu'à présent.

Francœur et Cellérier s'étaient refusés à faire représenter gratis *le Siège de Thionville;* l'administration de la commune de Paris rendit, le 19 juin 1793, l'arrêté suivant :

— Considérant que depuis longtemps l'aristocratie s'est réfugiée chez les administrateurs des différents spectacles ;

» Considérant que ces *messieurs* corrompent l'esprit public par les pièces qu'ils représentent;

» Considérant qu'ils influent d'une manière funeste sur la révolution;

» Arrête que *le Siège de Thionville* sera représenté gratis et uniquement pour l'amusement des sans-culottes, qui, jusqu'à ce moment, ont été les vrais défenseurs de la liberté et les soutiens de la démocratie. »

Le 7 juillet suivant, on ne peut pas exécuter *le Siège de Thionville,* dont l'affiche annonçait la représentation. Les gendarmes, qui figuraient en costume avec armes et bagages dans cette pièce, étaient partis le matin pour aller tirer à balle sur de vrais Autrichiens.

Nos musiciens dramatiques, peu munis de livrets d'opéras, liront avec intérêt la demande insérée dans le *Journal des Spectacles* du 9 juillet 1793.

— Un compositeur, déjà connu par des succès, voudrait trouver un ou plusieurs poèmes (vieux style) à mettre en musique. On peut les adresser au bureau du journal, où l'on fournira tel récépissé qu'on desirera. Si les ouvrages ne conviennent point au musicien, ils seront rendus trois jours après. Affranchir. »

Des réclamations s'élevèrent encore contre l'Opéra; plusieurs tendaient même à demander la suppression de ce théâtre. Le 7 septembre 1793, Hébert, le farouche Hébert, le trop fameux père Duchesne, alors procureur-général de la commune de Paris, prit hautement sa défense. — L'Opéra, dit-il, a été le foyer de la contre-révolution, mais néanmoins on doit l'encourager, parce qu'il nourrit un grand nombre de familles et fait fleurir les arts agréables. » En conséquence, il propose, et la commune arrête :

— Qu'elle encouragera l'Opéra et le défendra contre les persécutions de ses ennemis. » *Moniteur*, 1793, 2e semestre, n° 253.

Le conseil-général de la commune de Paris, dans son arrêté du 17 septembre 1793, s'exprime ainsi :

— Considérant que, dans le projet de règlement présenté par les artistes de l'Opéra, ce spectacle doit acquérir un nouveau lustre et prospérer pour la révolution, d'après l'engagement formel que prennent les artistes de purger la scène lyrique de tous les ouvrages qui blesseraient les principes de liberté et d'égalité que la constitution a consacrés, et de leur substituer des ouvrages patriotiques.... Arrête, etc.

» Le conseil arrête en outre, comme mesure de sûreté générale, que Cellérier et Francœur, administrateurs de l'Opéra, seront arrêtés comme suspects. »

Un mandat d'arrêt, lancé, la veille, par la commune de Paris, contre Francœur et Cellérier, dépossède ces entrepreneurs ; l'intrigue et la jalousie les avaient signalés comme suspects. Francœur est mis en prison à la Force, le 16 septembre 1793, et n'en sort qu'un an après ; Cellérier fut assez heureux pour échapper aux poursuites de ses ennemis.

La commune reprend à son compte l'Opéra, et le fait diriger par un comité choisi parmi les artistes du théâtre dont l'opinion républicaine lui présentait le plus de garantie à cause de son exaltation, tels que Lays, Rey, Rochefort, La Suze, vrais sans-culottes.

En septembre 1792, après les massacres, Lays était allé protester au conseil général de la commune de son zèle ardent pour la liberté et l'égalité. En 1793, il parcourait, en missionnaire furibond, les provinces du midi. A Bordeaux, Lays se déclara l'ennemi de la faction des Girondins.

Fabius, opéra en un acte, de J. Martin (Barouillet, *dit*), musique de Méreaux. 19 aout 1793.

La Montagne ou la Fondation du Temple de la Liberté, opéra en un acte de Desriaux, musiqué par Fontenelle. 26 octobre.

Sextidi, 6 brumaire an II (27 octobre 1793), l'Opéra donne son spectacle sur le boulevard Martin, en grande pompe, à la lumière du soleil, en présence d'un grand nombre de députés de la convention, des autorités constituées, des sociétés populaires,

pour l'inauguration des bustes de Marat et de Lepelletier, faite par la section de Bondy. Ces bustes, élevés sur des cippes furent placés, le soir même, sur l'avant-scène du théâtre de l'Opéra. La même cérémonie eut lieu dans tous les quartiers de Paris.

— Eh bien! citoyen Notrelle, crépons-nous, frisons-nous toujours en l'an II de la république une, indivisible, impérissable, disait Lays au perruquier du théâtre qui le pomponnait pour aller représenter Oreste. — Ah! citoyen Lays, répondit le Gascon avec un profond soupir, on a beau diré *Ça ira*, *ça ira!* ça né va pas du tout. Abant notré gloriusé rébolution, zé crépais des seignurs, des avés, des varons, des ébéqués, maintenant zé né frisé plus qué dé la *fichu* canaillé. »

En disant ces mots pleins de naïveté, le Gascon tenait le citoyen Lays par la queue, et lui donnait légèrement un coup de peigne. Chéron, présent à cette scène burlesque, saisit les pincettes dans la cheminée, et voulut punir l'insolent coiffeur. Notrelle prit la fuite en courant; pour l'engager à terminer la frisure d'Oreste, il fallut que le roi d'Argos vînt en personne et dans la rue porter des paroles de paix au déserteur, calmer son épouvante, et l'inviter poliment à reprendre son poste et ses armes. Plusieurs m'ont affirmé que le Gascon avait mis dans ce propos une intention très maligne.

Le 29 octobre 1793, les spectacles commencent à cinq heures et demie : une demie heure plus tot qu'à l'ordinaire.

L'Opéra s'était montré sur le boulevard en plein jour; le 10 décembre 1793, il figure une seconde fois dans l'église de Notre-Dame de Paris. Il conduit ses chœurs de chant et de danse à la fête de la Raison et de la Liberté, que l'on célèbre au milieu de la basilique devenue temple de la Raison, sur un théâtre équipé, décoré par ses machinistes. C'est par un froid de huit degrés que cette bande peu joyeuse traversa la ville, et s'y promena dans des chars pour arriver au but de sa course. Tous les ex-académiciens, étant coiffés du bonnet rouge, ne craignaient pas les rhumes de cerveau; mais les femmes grelottaient sous leurs tuniques de gaze. La jeune, belle, bonne, fraîche, grande et forte Sophie Momoro, femme d'un libraire, avait été contrainte par son mari d'y

représenter la Raison, et pleurait de dépit, tremblait de tous ses membres sur son char de victoire, et même sur son autel où des flots d'encens ne purent la réchauffer.

Les membres de la commune conduisirent la déesse et les prêtresses à la Convention, qui décréta sur-le-champ bien des infamies, et voulut qu'une députation nouvelle de cent législateurs se rendît le lendemain à quatre heures au temple de la Raison, pour assister à la seconde représentation de cette cérémonie *sublime!* Celle-ci ne fut terminée qu'à huit heures du soir, et devint une bacchanale, une véritable orgie.

Lays avait trouvé charmant de faire représenter la Raison par Mlle Maillard. Il en suggéra l'idée à Chaumette qui s'empressa de l'adopter. Armide se montra peu flattée de la proposition, et déclina les honneurs de l'apothéose. Voyant que les menaces ne produisaient pas un meilleur effet que les cajoleries, Chaumette finit par dire à Mlle Maillard : — Eh bien ! citoyenne, si tu refuses d'être une divinité, tu ne trouveras pas mauvais qu'on te traite *en simple mortelle.* » Ces mots significatifs avaient décidé la vocation de la virtuose, lorsque Momoro, membre de la commune de Paris et fougueux sectateur de Marat, réclama pour sa femme le rôle de la déesse.

Mme Lapalud, jeune et très belle, représentait la Patrie dans une fête nationale, lorsque Lays la rencontra dans une ville de Flandre. Cette Patrie avait une superbe voix, mais elle ne put profiter des leçons de ce chanteur que pour devenir sa maitresse. Les portes de l'Opéra restèrent fermées pour cette virtuose, bien qu'elle fût éminemment républicaine.

La Fête de la Raison, opéra en un acte, de Sylvain Maréchal, musique de Grétry, devait être offert au public le 1er janvier 1794 ; l'affiche l'annonçait. On peut juger de l'effroyable licence de cette pièce par l'ordre qui vint en arrêter l'exhibition et fit rendre l'argent. D'après ce qu'il permettait, on se fait une idée des choses qu'un tel gouvernement frappait de réprobation.

Le représentant du peuple Léonard Bourdon, que plusieurs appelaient *Léopard Bourdon,* voulut prendre place parmi les auteurs qui travaillaient pour l'Opéra. Ce montagnard était bien

puissant, et pourtant son crédit échoua devant les oppositions du comité de salut public. Sa pièce, ayant pour titre *le Tombeau des Imposteurs ou l'Inauguration du Temple de la Vérité*, sans-culottide en trois actes, mêlée de musique, fut imprimée aux frais de la république, mais on ne la mit point en scène. Une épître dédicatoire adressée au pape la précède. Le théâtre, dans cet opéra monstrueux, représente une église batie avec des crânes humains; une fontaine de sang coule dans le sanctuaire; sur le marche-pied d'un confessionnal, l'auteur fait violer une fille par un prêtre. Les trois actes sont remplis de semblables infamies. Léopard assiégeait les directeurs, les acteurs, les actrices, et les menaçait de faire dresser, pour leur usage, une guillotine sur l'avant-scène de l'Opéra, s'ils ne se hataient de représenter ce chef-d'œuvre. Moline et Valcour étaient ses collaborateurs pour le livret, Foignet avait ajusté les vaudevilles, la musique nouvelle était de Porta.

En parlant de sa détention à la Force, en 1793, le sénateur Beugnot dit, en ses *Mémoires :*

— Francœur, l'un des directeurs de l'Opéra, faisait partie de notre chambrée. Quand il vit passer la citoyenne Beugnot, il resta stupéfait, frappé qu'il était de sa ressemblance avec la Saint-Huberti. Il est difficile en effet que deux femmes se ressemblent à tel point : mêmes traits, même élégance dans la taille, chevelure blonde également magnifique, et surtout une physionomie mobile et prompte à l'expression. Ce pauvre Francœur qui croyait son trône musical non moins héréditaire et solide que celui des Bourbons, en avait été de même précipité pour être mis en prison, prévenu d'avoir porté de malins obstacles à la mise en scène d'un opéra dont le sujet était la passion de Jésus-Christ. Nous étions curieux de savoir comment l'impiété avait traité un sujet sur lequel s'était exercée plus d'une fois la pieuse simplicité de nos pères. Francœur fit venir le manuscrit. Le drame était en trois actes : l'accusation, le jugement, l'exécution. La terrible et dernière scène du Golgotha s'y trouvait tout entière. Il était impossible de n'en être pas bouleversé, tant il est vrai que les croyances religieuses pourraient être chez nous, comme elles étaient chez les Grecs, le ressort le plus puissant de l'art dramatique.

» Les comités du gouvernement ne s'accordaient pas sur l'à propos de la représentation. Fabre-d'Églantine était pour quelque chose dans le

poème; c'en était assez pour que Collot-d'Herbois, son émule à plus d'un titre, fût contraire. En attendant que ces pouvoirs se missent d'accord, on avait envoyé à la Force Francœur, qui n'avait témoigné quelque répugnance à cette mise en scène que par respect pour l'honnêteté publique. »

En 1706, les jésuites avaient fait représenter à Rome, par leurs écoliers, *la Prise de Jérusalem* et *la Passion de Jésus-Christ*, opéras.

Miltiade à Marathon, opéra en deux actes, de Guillard, musiqué par Lemoyne; 3 novembre 1793.

Les Muses ou le Triomphe d'Apollon, ballet en un acte, de Hus, musique de Ragué; 12 décembre 1793.

Toute la Grèce ou Ce que peut la Liberté, opéra en un acte, de Beffroy de Reigny, musique de Lemoyne, tableau patriotique mis en lumière le 5 janvier 1794.

Décret du 2 aout 1793 ordonnant que, trois fois par semaine, on représentera sur les divers théâtres de Paris, des pièces qui retraceront le glorieux événement de notre révolution, et les vertus des défenseurs de la liberté. Une de ces représentations sera donnée chaque semaine aux frais de la république.

Tout théâtre sur lequel seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public, à réveiller la honteuse superstition de la royauté, sera fermé, les directeurs en seront arrêtés et punis selon la rigueur des lois.

Le décret du 22 janvier 1794, complément de celui qui précède, alloue 100,000 francs pour ces représentations, données gratis dans les vingt théâtres principaux de la capitale, désignés par la municipalité.

Vingt théâtres principaux dans Paris! quel était donc leur nombre total? Je vous le ferai connaître.

1793, cette époque de terreur et de massacres fut pourtant l'âge d'or, l'âge fertile de notre musique. Tous les privilèges avaient été détruits, tous! cette lèpre qui dévore l'art et les artistes, cette chaîne attachée au col, aux pieds, aux poings de nos musiciens, ce rempart qui les empêchait d'arriver aux théâtres privilégiés, ou retenait leurs ouvrages dix ans, vingt ans au fond

d'un magasin, tous ces obstacles opposés à l'exhibition des œuvres du génie n'existaient plus. De nouvelles salles, baties comme par enchantement en 1791, portèrent à SOIXANTE-TROIS le nombre des spectacles de la capitale. SEIZE de ces théâtres furent destinés aux représentations du drame lyrique, et deux autres l'adoptèrent comme un auxiliaire précieux. Voilà donc, à Paris, DIX-HUIT scènes lyriques bien comptées. Le trop plein de l'Opéra, les partitions qui devaient attendre leur tour, en ces catacombes, jusqu'à la fin des siècles, furent portées sur-le-champ aux Amis de la Patrie (salle Louvois), où parut *Sappho*, de Mme Constance Pipelet, musique de Martini, *Éponine*, de Vial et Gresnick; à Feydeau, qui s'enrichit de *Télémaque*, de *Paul et Virginie*, de *la Caverne* de Le Sueur; de *Médée*, de *Lodoïska*, de *l'Hotellerie portugaise*, d'*Élisa*, des *Deux Journées*, etc., de Cherubini; de *Roméo et Juliette* de Steibelt; de *Léonore*, etc., de Gaveaux, des *Visitandines*, etc., de Devienne, de *Toberne*, du *Major de Palmer* de Bruni; on avait déjà mis en scène à l'Opéra-Comique *Stratonice* écrite pour notre grand théâtre; *Phrosine et Mélidore* suivit bientot la même route. Ce fut un branle-bas général, un déménagement complet. Que de musiciens français seraient restés dans l'oubli sans cette heureuse licence!

Le drame sérieux, la tragédie lyrique, telle que *Médée*, *Télémaque*, *Roméo et Juliette*, passant sur la scène où brillait Mme Scio, cette autre Saint-Huberti, que nulle de nos virtuoses n'a pu jusqu'à ce jour égaler, la tragédie devait y paraître avec son récitatif. J'ai toujours été surpris d'y rencontrer le dialogue parlé succédant à la musique; c'est un reste de barbarie qu'il eût été bon de détruire, puisque le règne absurde, ignoble du privilège avait cessé.

L'opéra se montrait sous toutes les formes
A l'Opéra-National, à la Porte-Saint-Martin;
Au théâtre Feydeau;
A l'Opéra-Comique, à la salle Favart;
Au théâtre des Amis de la Patrie, salle Louvois;
Au théâtre-National, rue de la Loi, vis-à-vis de la Bibliothèque;
Au théâtre de l'Égalité (l'Odéon);

Au théâtre de la Montagne, salle Montansier, Palais-Égalité;

Au théâtre du Lycée-des-Arts, rue Saint-Honoré;

Au théâtre de la Gaieté;

Au théâtre des Délassements-Comiques;

Au théâtre-Patriotique (l'Ambigu-Comique);

Au théâtre des Sans-Culottes, salle Molière;

Au théâtre de la Cité;

Au théâtre Lyri-Comique, au coin du boulevard et de la rue Lancry (des Jeunes-Artistes, plus tard);

Au théâtre des Jeunes-Élèves, rue Dauphine;

Au théâtre du Boudoir-des-Muses, rue des Filles-du-Calvaire;

Au théâtre du Marais, que Beaumarchais avait fait construire, en 1799, sur la rue Culture-Sainte-Catherine;

Au théâtre des Victoires-Nationales, rue du Bac.

Les théâtres lyriques du deuxième, du troisième ordre, étaient des amis, des libérateurs, des protecteurs officieux que la république donnait à nos quatre grandes scènes musicales; ils en assuraient la prospérité. Salles d'asile, caravansérails, ils absorbaient le menu peuple des compositeurs qui s'y réfugiait, et s'occupait d'une manière doublement utile en expectorant sa bile harmonique, sa gourme d'écolier, ses premiers vagissements, loin des temples réservés aux maîtres. Contents de leur sort, ces indigents d'une autre espèce vivaient en paix dans les hospices ouverts à la médiocrité. Un opéra composé pour un grand théâtre exigeait un labeur de six mois, suivis de cinq ou six ans d'attente et de tribulations; chacun de ces auteurs se résignait sans peine en faisant défiler pendant ce laps de temps deux ou trois douzaines de partitions de tout calibre sur la scène des quatorze salles secondaires qu'il fallait alimenter. En ordonnant la fermeture de ces petits théâtres lyriques, vous avez mis sur le pavé le régiment des musiciens qui s'y trouvaient casernés, vous les avez lancés de plein vol sur l'Opéra, sur l'Opéra-Comique, devenus les deux seuls théâtres lyriques de France. Aussi quelle gourme n'ont-ils pas expectorée sur ces deux répertoires? Voyez et jugez. Les rats de Montfaucon sont prêts à se ruer sur la capitale au moment où leur domaine sera supprimé. Plus un musicien

est ignorant, sans imagination, plus il intrigue, sollicite ; plus il est ardent à la curée, persistant, opiniâtre dans les ressorts de toute espèce qu'il met en jeu pour atteindre son but. La conscience de sa faiblesse le pousse, l'entraîne à d'humiliantes supplications indignes d'un homme de talent. L'un est admis à faire représenter un opéra parce qu'il est maire d'une bonne ville et tient le fil des prochaines élections ; l'un est protégé par un employé d'un ministère, l'autre par la maîtresse du parrain de la cuisinière de la *prima donna ;* le quatrième est officier dans la garde royale ; la diplomatie espagnole va nous fournir le cinquième ; l'entente cordiale se chargera du n° 6, etc., etc.; et quand on viendra de s'égosiller sur la scène et dans la salle pour chanter :

Guerre aux tyrans ! jamais en France,
Jamais l'Anglais ne régnera,

l'Anglais donnera sur-le-champ le démenti le plus solennel au plus niais des anathèmes, en tronant... que dis-je ? en déposant son ordure sur le théâtre même où l'on aboie après lui.

Vous me direz que tous ces fabricants à la douzaine font la culbute l'un sur l'autre ; d'accord, mais en tombant ils versent leur patache en travers du chemin. Il faut le déblayer,

Laver jusques au marbre où leurs pas ont touché.

Trois mille francs offerts à propos ont sauvé l'Opéra de plusieurs de ces défaites : on a payé le musicien afin d'être privé de sa musique. C'est un avantage sans doute ; mais que de labeurs, de temps et d'argent dépensés en pure perte ! Pourquoi faut-il que les salles de la Montagne, de l'Égalité, des Sans-Culottes aient été fermées ? Leur précieux abri délivrerait nos grands théâtres des turpitudes musicales dont ils sont infectés. Tous ces malencontreux fabricants, malgré leur barbe noire ou grise, seraient des chevaliers infiniment gentils pour le théâtre des Jeunes-Élèves ; ils y gagneraient en six mois leurs éperons, et l'Institut, qui juge par la quantité, non par la qualité des œuvres, l'Institut les trouverait suffisamment idoines pour siéger sur ses fauteuils.

Jamais les spectacles de Paris n'ont été plus suivis qu'en 1793. Pendant la terreur et la disette, les familles se divisaient en deux bandes; l'une allait se mettre à la queue pour attendre les modiques rations de pain noir, l'autre bande figurait à la queue formée auprès d'un théâtre. Les salles étaient toujours combles, et leur nombre était de soixante-trois! ce qui faisait chanter dans je ne sais quelle pièce :

Il ne fallait au fier Romain
Que des spectacles et du pain;
Mais au Français plus que Romain,
Le spectacle suffit sans pain.

Dans un temps de famine, les étrangers, les philosophes, les avocats, les artistes furent chassés de Rome. Trois mille danseuses, autant d'hommes qui figuraient dans les chœurs, tous les comédiens et les joueurs de flûte restèrent dans la ville. Leur profession les rangeait parmi les citoyens utiles. Trèves ayant été pillée et saccagée trois fois, ses habitants, que les Francs avaient épargnés, demandèrent aux empereurs le rétablissement des spectacles, comme le seul remède à leurs maux.

L'époque de la fédération avait amené toute la France à Paris. 177 représentations données à l'Opéra pendant l'année 1790-1791, produisirent en recettes faites à la porte 401,916 livres.

En 1792-1793, malgré les troubles qui forcèrent la direction à fermer son théâtre 32 fois pendant cette année, malgré 32 spectacles de moins, la recette faite à la porte donna 444,579 livres.

42,623 livres de plus qu'en 1790-1791.

De par et pour le peuple,

GRATIS,

En réjouissance de la mort du tyran,

L'Opéra-National

donnera aujourd'hui, 6 pluviose, an II de la république,

Miltiade à Marathon. — Le Siège de Thionville.

— L'Offrande à la Liberté.

Telle était l'affiche que la direction de l'Opéra-National fit placarder le 21 janvier 1794.

On alla danser autour de l'échafaud, on y revint les jours suivants, et c'est pour ces farandoules que l'air du *Bastringue des Départements* fut composé. Cet air si connu sur lequel on a fait tant de parodies plus ou moins décentes, fut ainsi nommé parce qu'on le dansait au milieu des 84 poteaux élevés sur la place de la Révolution, portant chacun le nom d'un département écrit sur un écusson. Pour vous faire connaître cet air, il me suffira de citer deux lignes d'une de ses parodies.

Mesdemoiselles, voulez-vous danser?
V'là le bastringue (*bis*).

Horatius Coclès, acte lyrique, d'Arnault, musique de Méhul, ne dut pas son triomphe à la circonstance; on y reconnait le mérite du parolier et du musicien. Nous voyons maintenant des opéras en cinq actes, veufs de leur ouverture, des opéras-borgnes, précédés seulement par une introduction de quelques mesures; Méhul écrivit une de ses plus belles symphonies pour *Horatius Coclès*, on l'exécute encore aux concerts du Conservatoire. Les quatre cors de l'orchestre sonnèrent ensemble pour la première fois dans cette ouverture; Méhul n'en employa que deux dans le reste de son opéra.

Le livret d'Arnault était peu favorable pour le musicien. L'uniformité des sentiments, la nullité de l'action, tout se passe en récits, l'absence des femmes, elles ne figuraient que dans le chœur, s'opposaient à la bonne structure de la musique, et surtout à la diversité des couleurs, si nécessaire à l'effet général d'un drame chanté. Les adieux du jeune Horatius à son père, duo qui finit en trio, le chœur, *Si dans le sein de Rome*, sont des productions pleines de vigueur et remarquables par un rhythme bien établi, dont les résultats agissent vivement sur l'auditoire. Le passage du pont Sublicius, l'action d'Horatius, arrêtant l'ennemi, tandis que l'on coupe une arche du coté de Rome, s'exécutaient sous les yeux du public sur la vaste scène de l'Opéra.

A la troisième représentation d'*Horatius Coclès*, le pont s'écroula trop tot, et sous les pieds de la troupe armée. Adrien, Mlle Mulot, Horatius père et fils, une foule de choristes tombèrent, beaucoup furent blessés. Adrien eut les jambes lacérées cruellement, un malheureux figurant subit l'amputation d'une cuisse. On assure que des malveillants avaient préparé cette catastrophe en enlevant les boulons qui servaient à réunir les diverses pièces du pont. 18 février 1794.

Toulon soumis, fait historique, impromptu républicain, de Fabre d'Olivet, musiqué par Rochefort. 4 mars 1794.

La Réunion du 10 *Aout ou l'Inauguration de la République française*, sans-culottide en cinq actes, de Bouquier, représentant du peuple, et Moline, musique de Porta. 5 avril 1794. Rien de plus plat, de plus misérable n'avait été donné sur le théâtre de l'Opéra-National; les paroliers comme le musicien ont lutté d'ineptie, et tous les trois ont mérité le prix dans ce galimatias dramatique appelé *sans-culottide*. Il faut lire ces versicules, cette prose emphatiquement grotesque, il y avait aussi de la prose et beaucoup; il faut voir cette partition, premier gachis lyrique dont le citoyen Porta, de Rome, infecta notre scène, et l'on pensera qu'ils ont droit à cette récompense. Dire, comme La Fontaine : — Beau trio de baudets! » serait les traiter avec une extrême indulgence.

Mlles Maillard et Chevigny, vêtues en femmes du peuple, entraient en scène assises sur des canons trainés par des sans-culottes. C'était, sans contredit, ce qu'il y avait de plus remarquable dans *la Réunion du* 10 *Aout*.

Romme, représentant du peuple, en fit hommage, au nom des auteurs, à la Convention nationale, le 4 frimaire an II. Sur la motion de Thuriot, l'assemblée autorisa le comité de salut public à faire les dépenses nécessaires pour la mise en scène de cette pièce à l'Opéra. *La Réunion du* 10 *Aout*, sans-culottide en cinq actes immenses, interminables, fut ensuite représentée, pour le peuple, sur le théâtre des Sans-Culottes, avec une autre musique faite par Duboulay. La Convention desirait qu'un tel bijou vînt enrichir le répertoire de l'Opéra-Comique;

mais les sociétaires de ce théâtre surent se dérober à cette gracieuseté républicaine.

Me pardonnerez-vous de donner ici l'analyse du chef-d'œuvre de Moline, qui n'inventa jamais rien? Les personnages de cette sans-culottide étaient le président de la Convention, les députés, les envoyés des assemblées primaires, les membres des diverses administrations, etc., qui se promenaient dans Paris, la canne à la main. Le cortège partait de la Bastille au premier acte. On voyait, au second, le boulevard des Italiens, orné de colonnes élevées pour la fête à l'Être-Suprême. Au troisième, la place de la Révolution. Au quatrième, les Invalides, au cinquième, le Champ de Mars. A chacune de ces stations, les promeneurs débitaient leur prose démagogique ou chantaient des rimes d'un civisme épuré. Voilà tout le drame des citoyens Bouquier et Moline. Le spectacle de ce dithyrambe en cinq chants était superbe; les décorateurs vinrent en aide aux paroliers, au musicastre. Cette même galerie de tableaux a depuis été reproduite dans un mélodrame du Cirque.

Le marquis de Louvois figurait alors parmi les aides-machinistes de l'Opéra-National. Il y fut admis sur sa bonne mine; on l'employa plus tard au service des cintres. M. de Louvois aimait à conter cet épisode singulier de sa vie, disant que c'était son titre principal à faire partie, en 1841, de la commission des théâtres, dont nul mieux que lui ne pouvait connaître les rouages. L'aide-machiniste quitta son poste élevé quand Robespierre fut forcé d'abandonner le sien.

Les représentations données gratis, de par et pour le peuple, se multiplièrent au point que le gouvernement dut indemniser les grands et les petits théâtres, en leur payant une somme équivalente à la recette dont ils étaient privés. Le décret du 22 janvier 1794 venait d'allouer 100,000 francs pour cette dépense, qui devait bientot absorber un total plus considérable. Depuis lors, cet usage s'est maintenu presque jusqu'à nos jours, et chaque directeur, livrant au public son spectacle gratis, recevait du ministère le montant de la plus forte recette qu'il aurait pu faire.

Ces mots *De par et pour le peuple* étaient si souvent imprimés sur l'affiche en lettres cubitales, qu'une Marseillaise finit par croire qu'ils formaient le titre d'une pièce en vogue. — Que donne-t-on ce soir au spectacle ? — *Deparetpour*, comme à l'ordinaire, » répondit-elle à cette question.

Un Marseillais dont les naïvetés, les méprises ont été sauvées de l'oubli, Delisle, disait à des dames prêtes à se rendre au spectacle : — C'est inutile, on n'ouvrira point la salle aujourd'hui, nos comédiens jouent *à Aix*. » L'affiche annonçait *Ajax*, tragédie.

J'ai tressé des guirlandes pour un temple de la Raison ; j'ai chanté la partie de soprane dans les hymnes qui faisaient retentir sa voute ; je puis vous parler de la mise en scène d'un de ces lieux de ferveur patriotique. C'était à Cavaillon, ma ville natale. L'église collégiale venait d'être embellie par les dépouilles de six couvents ; il fallait conserver toutes ces richesses nouvellement acquises. Le maire Dupuy, franc républicain, si l'on veut, mais ennemi de la destruction, fit construire une montagne énorme avec des rochers, qui, par le secours d'un blindage, couvraient le maître-autel en marbre ainsi que les anges adorateurs, sans les toucher. Une forêt de pins, arrachée au Léberon, vint ombrager cette montagne réelle. Je ne crois pas que dans toute la France on ait vu décoration pareille. Plusieurs républicains auraient voulu qu'une jeune et belle Raison, coiffée du bonnet phrygien, en costume très dégagé vînt escalader chaque jour ce mont Ida pour y recevoir leurs hommages.

Tous les tableaux, dont plusieurs sont de Mignard et de maîtres italiens, revêtus d'une légère détrempe grise, présentaient les versets des *Droits de l'homme* inscrits en lettres d'or. Les anges sculptés devinrent des génies de la France quand on les eut armés de lances aux banderoles tricolores. L'orgue servait pour accompagner les chants patriotiques. C'est là que nous célébrâmes la fête à l'Être-Suprême. Trois garçons nouveau-nés furent présentés en ce jour solennel au temple de la Raison, ils reçurent les prénoms de *Suprême-Robespierre*, de *Brutus-le-Magnanime*, de *Betterave*. — Pourquoi *rave?* » Disait-on à ce

dernier, vingt ans après, lorsque la liste des conscrits vint révéler ces prénoms de 1794. Un poignard mis à la main de saint Jean-Baptiste suffit pour le changer en Brutus d'une parfaite mansuétude, sa statue colossale figura sur l'autel de la patrie, au milieu du parc d'artillerie amené par le général de Fezensac.

Le ballet qui court les rues, le ballet ambulatoire, inventé par Bacchus; adopté par le roi David; perfectionné par les Grecs et les Romains; rajeuni par le roi René d'Anjou, qui s'empressa de l'ajouter à sa procession d'Aix; renouvelé par les jésuites, moines guerriers, qui donnèrent une représentation magnifique du siège et de la brulure de Troie, sans oublier le cheval, pour célébrer la canonisation de leur chef; le ballet ambulatoire reparut en France en 1789. Les fêtes de la république étaient des ballets de ce genre, où les acteurs de l'Opéra, vêtus en Grecs, en Romains, chantaient en chœurs, marchaient ou cabriolaient au milieu du cortège, figuraient sur des chars, et mêlaient leurs gestes élégants, leurs danses régulières aux gambades rustiques des sans-culottes.

Le peintre David avait fait le programme de la fête à l'Être-Suprême. J'ai donné cette pièce infiniment curieuse dans *la Danse et les Ballets depuis Bacchus jusqu'à Mlle Taglioni*. In-18, Paulin, *Paris*, 1832.

Des presses typographiques, des presses en taille-douce, montées sur des roues comme des pièces de canon, avec leurs caissons bien munis de papier blanc, roulaient parmi le cortège dans ces promenades civiques. A chaque temps de repos, les couplets, les hymnes, les chœurs exécutés par une armée de musiciens étaient imprimés et livrés au peuple souverain. Paroles, musique, images, tout arrivait à l'instant dans les mains et sous les yeux de l'immense auditoire.

Estamper en plein air, en marchant, multiplier ainsi la pensée du poète, du musicien, du peintre; en livrer à l'instant des copies, révéler au peuple les mystères, la soudaineté, la puissance de l'imprimerie, cette reine du monde que nul ne pourrait détroner, était une heureuse idée.

Le citoyen Herguez, acteur lyri-comique, alors typographe, commandait une batterie d'imprimeurs le 20 prairial an II, il distribua des milliers d'exemplaires de l'hymne de Théodore Désorgues, dont Gossec avait fait la musique : *Père de l'univers, suprême intelligence.*

Chéron, Adrien, Lays, Rousseau, Lainez, Mlles Maillard, Rousselois, Gavaudan chantaient les solos de cet hymne, tous les autres acteurs de l'Opéra, ceux des théâtres lyriques secondaires figuraient parmi le peuple de choristes qui tonnait dans les ensembles.

Lainez ayant fait compliment à Mlle Maillard sur la vigueur extraordinaire qu'elle avait déployée dans l'exécution de ce concert spirituel, la virtuose répondit : — Je poussais de colère, de rage, d'être obligée de chanter pour ces monstres-là. »

La fête votée par la Convention nationale en l'honneur de Barra, de Viala devait être célébrée le décadi 10 thermidor. Le comité de salut public avait invité les citoyens Gossec, Cherubini, Méhul, à composer des airs patriotiques pour cette solennité. On voulait que tout le monde fît chorus. D'après la même invitation, ces illustres musiciens se promenèrent dans Paris le violon à la main; montés sur une chaise ou sur une borne, chantant et jouant de toutes leurs forces, ils tâchaient d'apprendre leurs airs au peuple souverain, formant le cercle autour des ménestrels, dont les soins furent inutiles. Ces maîtres, faisant répéter, endoctrinant de tels disciples, n'étaient pas médiocrement comiques.

Robespierre avait promis un ballet ambulatoire aux mânes d'Agricol Viala, de Barra; cette fois l'affiche trompa l'attente du public. Ce spectacle était annoncé pour le 10 thermidor an II; mais comme l'ordonnateur des fêtes républicaines s'était laissé couper la tête le même jour, cet accident priva les amateurs du spectacle qu'ils attendaient avec impatience. Les Parisiens se portèrent en foule sur la place de la Révolution pour assister au dénouement d'une tragédie improvisée. Ils acceptèrent de grand cœur une compensation que Robespierre ne croyait pas leur donner, dans le cas où des circonstances particulières, impré-

vues, l'obligeraient à changer son spectacle, à mettre une bande sur l'affiche.

Les bustes de Marat et de Lepelletier, placés, le 23 octobre 1793, sur l'avant-scène de l'Opéra, reposaient sur des cippes, à droite, à gauche du théâtre, près de la rampe. Le 10 thermidor (27 juillet), après l'exécution de Robespierre, on les y voyait encore. Cellérier et Fontaine, architectes, attachèrent une ficelle au cou de chacun de ces immortels; au moment où le rideau se leva, les deux bustes montèrent aussi pour tomber et se briser en mille pièces. Le public applaudit vivement à cette exécution bien innocente sans doute, mais très hardie même en ce jour de vengeance publique. Les spectateurs avaient gardé jusqu'à ce moment un silence profond, tous desiraient que ces horribles plâtres fussent enlevés, aucun n'osait le demander.

Le 29 thermidor, on représente à Tours *Robespierre ou les Tyrans écrasés*, drame lyrique en trois actes, du citoyen Romain, directeur du théâtre de cette ville.

Depuis quatre mois, le comité de salut public avait signé l'arrêté suivant :

— L'Opéra-National sera transféré sans délai au théâtre national, rue de la Loi; le spectacle qui occupait ce théâtre sera transféré sans délai à celui du faubourg Saint-Germain; des commissaires seront nommés pour régler les frais nécessaires à la translation et aux indemnités légitimes, ainsi que pour préparer au comité le travail sur la liquidation des propriétaires et des créanciers de ces deux théâtres. 27 germinal an II. » (14 avril 1794.)

Comment se fait-il que l'on eût amené l'Opéra dans une salle construite en face de la Bibliothèque nationale, de ce dépot si précieux et si combustible des connaissances humaines? ces deux établissements n'étaient séparés que par une rue beaucoup trop étroite; l'incendie du théâtre ne devait-il pas consumer la bibliothèque? Voilà ce que bien des personnes se demandent encore; cette question s'est reproduite cent fois dans les journaux. Reportez-vous au temps où cette salle fut batie par Mlle Montansier; lisez le *Moniteur universel,* et vous verrez que c'est précisément pour exposer cette même bibliothèque aux

hasards heureux d'un incendie que l'on transporta le grand spectacle lyrique dans son voisinage : l'Opéra la dominait, la menaçait constamment. A cette époque, les lumières étaient abondantes à tel point que le judicieux Henriot, convaincu dans son ame et conscience que toute lecture devenait désormais inutile, avait fait la motion de *bruler la Bibliothèque* (1) ! Amener l'Opéra dans la rue de Richelieu, l'Opéra, qui, deux fois en dix-huit ans, venait d'être la proie des flammes, le colloquer vis-à-vis de nos trésors littéraires, c'était multiplier à l'infini les chances de brulure.

Si la motion d'Henriot avait eu les résultats qu'il s'en promettait, David, le peintre conventionnel, était prêt à demander que l'on rendît le même service aux chefs-d'œuvre du Louvre. La toile ne devait alors représenter que des sujets républicains, et David était l'entrepreneur en chef des tableaux de ce genre : il eût refait le Musée.

Comme cette mutation de spectacles ne s'opérait point avec la diligence deux fois réclamée par l'arrêté du 27 germinal, le comité de salut public fit incarcérer le citoyen Bourdon-Neuville et la citoyenne Brunet-Montansier, qui, sur l'emplacement de l'hotel de Louvois, avaient fait construire la salle dont on voulait s'emparer. Leur théâtre fut provisoirement confisqué. L'Opéra-National s'y établit, et fait son ouverture le 20 thermidor suivant (7 aout 1794) par *la Réunion du* 10 *Aout*, sans-culottide qui jouissait de toute la faveur du public. Un prologue, un hymne, des mêmes fabricants, écrits pour l'inauguration du théâtre, complétaient le spectacle.

En faisant son entrée dans cette nouvelle demeure, l'Opéra prit un nouveau nom, et s'appela *Théâtre des Arts*. En effet, l'*Opéra-National* entrant au *Théâtre-National* devait changer de nom afin qu'il ne pût y avoir de confusion à l'égard de ces

(1) « Les paroles d'Omar à l'égard du Koran ne furent pas plus terribles que celles des membres du Comité de salut public quand ils disaient avec une intention formelle : *Oui, nous brûlerons toutes les bibliothèques; car il ne sera besoin que de l'histoire de la révolution et des lois.* MERCIER, représentant du peuple. *Nouveau Paris.*

deux entreprises. Les habitués du parterre trouvèrent des siéges à l'Opéra, pour la première fois, le 7 aout 1794.

— Ce changement était commandé par le bon sens et le respect que l'on devait au peuple. On ne conçoit pas comment, depuis la révolution, il existait encore des théâtres où l'on eût l'insolence d'entasser des citoyens français debout, à la gêne, dans un bas-fond, le tout pour les amuser! Au moins le public pourra-t-il écouter de belle musique sans être au supplice, et voir de magnifiques ballets sans tendre le cou...

» On a repeint la majeure partie de la salle, et notamment les ornements des loges. Mais le tout a peut-être encore conservé ce ton de couleur rosé, ce genre d'ornements frivoles, accumulés, si fort en vogue vers le milieu de ce siècle, et qu'on pourrait appeler *à la Pompadour...* »

Les romantiques pensaient avoir trouvé ce mot : *la Décade philosophique* l'imprimait en thermidor an II.

Le public assis n'avait plus la turbulence du parterre planté sur ses pieds. Les coups d'épaule et de poing étaient plus rares, mais non pas les coups de langue. Un citoyen d'une très belle venue en rotondité, pressait un peu trop son voisin, qui lui dit : — Citoyen, quand on est si gros on devrait bien rester chez soi. — Citoyen, il n'appartient pas à tout le monde d'être plat. »

Animam sedens fit sapientior, ce qui veut dire : Le parterre assis est moins inquiet, turbulent. Les premiers théâtres construits à Rome n'avaient point de sièges pour les spectateurs; on craignait que le peuple ne pût se décider à quitter un lieu de délices, *Ne si consideret theatro dies totos continuaret,* dit Tacite. Caligula voulut que les sénateurs assistassent toujours aux spectacles interminables qu'il offrait au public; et comme les divans de marbre paraissaient un peu durs à ces pères conscrits, il leur fit donner des coussins.

Denis-le-Tyran, Maître d'école à Corinthe, opéra en un acte, de Sylvain Maréchal et de Grétry. Une foule de danseuses, vêtues en écoliers de ce roi devenu pédagogue, sautaient par-dessus les épaules de leur maître, et jouaient au cheval-fondu. Voilà ce que le livret et la musique de cette opérette offraient de plus intéressant. 23 aout 1794.

Le 26 aout 1794, au point du jour, la Convention nationale reçoit la nouvelle de la victoire remportée à Fleurus par le général Jourdan. Cette bataille mémorable délivrait nos frontières, et la défaite des Autrichiens assurait la conquête de la Belgique. La Convention décréta sur-le-champ qu'un grand concert terminerait les réjouissances votées pour célébrer cet heureux événement. Un amphithéâtre immense avait été dressé devant le chateau des Tuileries pour la fête dédiée à l'Être-Suprême; on décida qu'il serait rempli par une armée de musiciens. La cloture de tous les théâtres est ordonnée, et l'on met en réquisition tous les chanteurs et symphonistes de Paris, hommes et femmes; plus de quinze cents répondirent à l'appel. Chaque directeur de spectacle se trouva sur les lieux avec sa troupe et son matériel instrumental.

Les morceaux choisis se rapportaient à la circonstance, et l'on avait éprouvé leur effet. Après une attaque triomphante des ouvertures d'*Iphigénie en Aulide*, de *Démophon*, d'*Horatius Coclès*, on chanta les chœurs

Poursuivons jusqu'au trépas
L'ennemi qui nous offense,
d'*Armide*.

Brahma, si la vertu t'est chère,
de *Tarare*.

Jurons sur nos glaives sanglants,
d'*Ernelinde*.

Que l'ennemi, triste, abattu,
A son aspect déjà vaincu,
Sous nos coups morde la poussière,
de *Tarare*.

La victoire est à nous,
Jourdan par son courage,
De la mort, du pillage,
Nous a délivrés tous,
de *la Caravane*.

Après ces chœurs et d'autres encore, l'armée chantante et

sonnante finit ses exercices par le refrain obligé de tous les concerts républicains, par *la Marseillaise,* dont le dernier couplet : *Amour sacré de la patrie!* fut dit lentement, avec expression par les femmes seules, tous les auditeurs à genoux et découverts. Au repos qui précède le chœur : *Aux armes! citoyens!* l'immense fenêtre du grand pavillon s'ouvre, et trois cloches énormes, que l'on y avait suspendues, sonnent le tocsin ; cent tambours roulent avec fracas, tandis que cent autres battent la charge, sonnée en même temps par un régiment de trompettes posté sur la terrasse du bord de l'eau ; douze pièces de canon, soutenues par une brigade entière d'infanterie, font un feu de file, un feu d'enfer, un tonnerre continu, qui se mêle au chœur : *Aux armes, citoyens!*

Cet effet musical, cet ensemble prodigieux devait électriser toute l'assistance, quatre ou cinq cent mille dilettantes qui se pressaient dans le jardin des Tuileries et ses entours. Point du tout. L'auditoire ne s'attendait pas à la réserve foudroyante qui vint tout à coup s'unir à l'orchestre, aux chanteurs, en éclatant sur un point d'orgue plein d'onction et de suavité. Tout le monde fut à l'instant frappé d'une terreur panique ; on se précipita vers les portes du jardin, les vagues de la foule renversèrent toutes les barrières, alors en bois, et, fort heureusement, elle put se répandre dans les enclos de gazon. On s'imagina que la contre-révolution, arrivant sur le quai des Tuileries, mitraillait le peuple. Les canons étaient inoffensifs, mais l'irruption de cette multitude fit beaucoup de victimes.

La république avait des moyens puissants pour assembler les masses et les porter en avant. Jamais, depuis lors, pareille réunion de musiciens ne s'est fait entendre dans notre capitale. Rey, chef d'orchestre de l'Opéra, dirigeait tous ces virtuoses ; les tambours, les trompettes, les canonniers mêmes obéissaient à son commandement.

La Fête de la Raison avait été suspendue au moment où l'on préparait sa première représentation. Les auteurs firent disparaître les scènes dont le comité de salut public condamnait la licence ; ils rajustèrent leur pièce, qui fut donnée sous le titre

de *la Rosière républicaine*. Vestris, en sans-culotte, dansait un pas avec deux religieuses, les citoyennes Adeline et Pérignon. Le public se montra plus sévère que les représentants du peuple, il fit justice de cette infamie revue et corrigée. *La Rosière républicaine* était annoncée pour le 31 aout, l'explosion de la poudrière de Grenelle eut lieu ce jour-là, cette exhibition dramatique fut renvoyée au 2 septembre suivant.

L'action se passait devant une église fermée ; des femmes venaient pour entendre la messe, et, ne pouvant entrer, récitaient à genoux le *Pater*, l'*Ave Maria*, le *Confiteor*. Le chœur, où toutes ces prières se croisent, est d'un joli dessin. La porte de l'église s'ouvre enfin, et l'on y voit, sur l'autel, la statue de la Raison. L'amant de la rosière Alison chante un hymne en l'honneur de la déesse nouvellement installée, l'orgue l'accompagne. C'est la première fois qu'un orgue a sonné dans la salle de l'Opéra. Le curé, que l'on croyait endormi, vient se mêler aux républicains en goguettes; il ôte sa soutane, jette son couvre-chef clérical, et paraît en costume de vrai sans-culotte. Le voilà prêt à partir pour Rome, tenant en main le bonnet rouge dont il veut coiffer le pape. Le citoyen Lays représentait ce curé.

Le ballet qui terminait *la Rosière républicaine* durait aussi longtemps que cet opéra. Les sans-culottes dansant auprès de l'autel de la Raison avaient bien des gambades, bien des pirouettes à faire.

A Bordeaux, un baladin eut l'insolence, la malice de donner un croc-en-jambe à la statue de la Liberté, qui tomba sur son nez, quoiqu'elle n'en eût pas; jugez du scandale! de l'effroyable explosion du parterre à la vue de la Liberté tombée tout à plat! car cette statue, figurant la ronde bosse, n'était qu'une planche peinte. Le danseur criminel eut beau se cacher dans la foule joyeuse qui tournait en rapides moulinets, il fut reconnu, signalé; ses jambes le sauvèrent de la fureur populaire.

Les faiseurs d'opéras travaillaient avec ardeur pour les sans-culottes; pourquoi donc les chorégraphes se bornèrent-ils à composer les divertissements de ces opéras, à mettre en scène des airs patriotiques, paraphrasés en entrechats? Pourquoi n'y eut-il

pas au moins un grand ballet républicain? en voici la raison.

A la demande générale de tous les hommes du pouvoir, de tous les champions de la liberté, le citoyen Gardel avait composé *Guillaume Tell*, ballet-pantomime en trois actes, d'un grand mérite à l'égard du drame, de la variété des tableaux, des danses, des costumes, des décors, et que son auteur estimait au-dessus de ses autres ouvrages. Le livret en fut soumis au comité de salut public, aux membres de la commune, qui le reçurent avec acclamation, enthousiasme. Sa mise en scène exigeait une dépense de 50,000 francs; on s'empressa de mettre cette somme à la disposition de la municipalité directrice. Il était impossible d'agir avec plus de prestesse et de libéralité. Mais, hélas! quand il fallut batir le palais de Gessler, le chalet de Guillaume, on ne trouva plus rien dans la caisse; les 50,000 francs avaient disparu. Quinze jours après on les remplaça; les mêmes voleurs les enlevèrent; et nul ne fut assez curieux, assez indiscret, pour en chercher la trace, et les poursuivre dans le nouveau gîte qu'on leur avait ménagé. Plus d'argent, plus de Suisses, plus de ballet : *Guillaume Tell* rentra dans le portefeuille de son auteur.

Le Chant du Départ, hymne de guerre, en prose rebutante et rimée, de M.-J. Chénier, musique de Méhul, est exécuté pour la première fois le 29 septembre 1794, après *Iphigénie en Tauride.* Ce bel air national est vivement applaudi; pendant huit ans, il figure à presque toutes les représentations du théâtre des Arts. Voyez Molière musicien, tome II, page 455.

Le 20 vendémiaire an III, jour de la fête instituée en l'honneur de J.-J. Rousseau, *le Devin du Village*, *le Chant du Départ*, *Télémaque,* ballet, sont offerts au public. Ce spectacle est terminé par l'*Éducation de l'ancien et du nouveau régime*, *hommage à J.-J. Rousseau,* hymne de Désorgues et L. Jadin.

En 1790 et 1791, l'Opéra, régi par la municipalité de Paris, pendant deux ans,

Dépense	2,231,131 fr.
Reçoit	1,603,541
Déficit	627,590

Pendant dix-huit mois, pris sur 1792 et 1793, jusqu'au 17 septembre de cette dernière année, l'Opéra, régi par Francœur et Cellérier,

Dépense	1,147,505	fr.
Reçoit	1,095,123	
Déficit	52,382	

Pendant dix-huit mois, fin de 1793 et tout 1794, l'Opéra, régi par ses artistes,

Dépense	1,301,313	fr.
Reçoit	1,105,689	
Déficit	195,624	

Décret de la Convention nationale du 27 vendémiaire an III (18 octobre 1794), relatif au théâtre des Arts :

1. L'année théâtrale sera comptée à l'avenir comme l'année civile (1).

2. Les comités d'instruction publique et des finances réunis feront un réglement sur le nombre, le traitement des artistes et préposés, leur discipline intérieure, l'administration et la comptabilité du théâtre des Arts.

3. Les artistes et préposés garantiront une recette de 680,000 livres; s'il existait un déficit à cet égard, il serait pris, au marc la livre, sur leur traitement.

Ce qui excédera, en recette, la somme ci-dessus fixée, sera divisé en deux parties : la première sera versée au trésor public, la deuxième sera répartie entre les artistes et préposés, conformément au règlement, qui sera fait par les comités réunis.

4. Les deux comités réunis présenteront un projet de décret sur les retraites des artistes et des préposés.

5. La commission d'instruction publique est autorisée à ordonnancer, sur les fonds mis à sa disposition, jusqu'à la concurrence de 30,000 livres par mois, pour les dépenses variables, et d'une somme de 100,000 livres, une fois payée, pour être employée aux changements à faire dans la salle, et au payement des parties les plus pressées de l'arriéré.

6. Les deux comités présenteront incessamment leurs vues sur la

(1) Ce décret ne statuait que pour l'Opéra. Le calendrier républicain ne comptait que vingt-sept jours d'existence provisoire; il ne fut décrété que six jours plus tard, le 24 octobre 1794.

liquidation des sommes dues aux propriétaires et créanciers de la nouvelle salle, et par l'ancienne administration du théâtre des Arts.

Voilà bien une subvention de 360,000 livres; mais elle était payée en assignats. Je n'ai pas besoin de faire remarquer la garantie, et la manière ingénieuse de combler les déficits, établies par l'article 3 de ce décret.

Le 2 pluviôse an III, de par et pour le peuple, on donne gratis *la Réunion du* 10 *Aout*, pour le deuxième anniversaire de la mort de Capet.

On était ennuyé, fatigué, saturé des parades républicaines, les sans-culottes eux-mêmes n'en voulaient plus. Ces dégoûtantes rapsodies n'avaient dû leur succès qu'au délire révolutionnaire; ce délire n'était point calmé, bien s'en faut, et pourtant les pièces qu'il avait inspirées déplaisaient au public. Afin de le ramener au théâtre des Arts qu'il abandonnait, on eut recours aux anciens opéras, bannis du répertoire comme entachés de royalisme. Des arrangeurs furent chargés de revoir ces partitions, et d'en faire disparaître ce qui pouvait blesser des oreilles républicaines. Les rois devinrent des chefs; les princes, les ducs, des représentants du peuple, les seigneurs, des maires; les mots de *trône, couronne, sceptre, roi, reine, prince*, etc., tous ceux qui se rapportaient à la tyrannie furent changés, et les opéras anciens, épurés de cette manière, vinrent reprendre la place que les pastiches républicains leur cédaient.

En vain un frère ingrat vous ravit la couronne,
Prince, mon peuple et moi reconnaissons vos droits;
La nature et la loi vous appellent au trône,
Le droit de Polynice est la cause des rois.

Ce début d'*Œdipe à Colone* réunissait bien des mots proscrits. Voici comment on l'arrangeait :

En vain un frère ingrat ravit votre héritage,
Garant de vos traités je soutiendrai vos droits;
L'affront qu'on vous a fait, Athènes le partage,
Je venge en vous servant la nature et les lois.

Au lieu de ce vers :

Tremble, tremble devant ton roi,

Polynice disait, avec un léger pléonasme :

Tremble, tremble, frémis d'effroi.

On substituait :

Ce droit de commander dont j'étais trop jaloux. —
Les pères, investis de vos droits les plus saints,

aux anciennes paroles :

Cette couronne, hélas ! dont j'étais trop jaloux. —
Les pères et les rois, arbitres souverains.

Les versions nouvelles, faites à l'Opéra-Comique, étaient plus burlesques encore ; *la loi* remplaçait si bien *le roi* pour la rime et la mesure, que l'on s'empressa de chanter :

La loi passait, et le tambour battait aux champs.

Plusieurs ne craignaient pas d'alonger la ligne rimée, et, grâce à leur volubilité de langue disaient :

Le pouvoir exécutif passait, et le tambour battait aux champs.

Dans le département du Bec d'Ambès (la Gironde étant démonétisée), à Bordeaux *le Seigneur bienfaisant* devint *le Général bienfaisant.*

Ces variantes étaient encore adoptées en 1801, on les abandonne en 1803.

En écrivant pour l'Opéra-Comique, les paroliers transplantaient leurs personnages en Italie, en Prusse, en Portugal, afin de n'avoir pas à les honorer du titre de citoyen. Témoin *le Prisonnier, Adolphe et Clara, l'Hotellerie portugaise,* etc. Adolphe, Clara sont des époux français bien caractérisés ; Marsollier eut soin d'en faire des Prussiens, pour qu'ils n'eussent point à dire *citoyen Adolphe, citoyenne Clara,* phrases que plusieurs auraient accueillies avec un rire moqueur, sous les yeux mêmes de la police.

Ici l'on s'honore du titre de citoyen. Une affiche, portant ces mots écrits en grosses lettres, devait figurer à l'entrée de tous les cafés, magasins, boutiques, échoppes. Un industriel s'em-

pressa d'établir un débit de ces placards à la foire de Beaucaire; voici comment il annonçait sa marchandise : *Ici l'on vend des* ICI L'ON S'HONORE DU TITRE DE CITOYEN.

Danton, Hébert, Chaumette, Henriot, Maximilien Robespierre, administrateurs de l'Opéra; Dubuisson, Fabre-d'Églantine, paroliers, ayant travaillé pour ce théâtre, tous républicains, avaient été mis à mort à l'époque de la terreur. Farmain du Rozoy, Delaborde, Lewacher de Charnois, Mathon-de-la-Cour, royalistes, avaient eu le même sort. Le républicain Chamfort se tue afin de se soustraire au supplice.

Coquéau (Claude-Philibert), architecte, musicien, littérateur, qui s'était distingué par plusieurs écrits lors de la guerre des gluckistes et des piccinnistes, victime de la révolution, est exécuté le 8 thermidor an II.

Après avoir fait conduire à l'échafaud un grand nombre de personnes, et notamment le baron de Diétrich, ancien maire de Strasbourg, son bienfaiteur, le musicien Edelman (Jean-Frédéric), y périt lui-même avec son frère, en 1794.

Despréaux (Claude-Jean-François), chef des premiers violons en 1782, juré du tribunal révolutionnaire en 1793, se tue de désespoir le 24 thermidor an II (11 aout 1794).

Mlle Buret, cantatrice, ayant quitté l'Opéra pour la Comédie-Italienne; en retraite depuis quelques années, est conduite à l'échafaud avec Mme de Sainte-Amaranthe et sa fille. Trial (Antoine), acteur de l'Opéra-Comique, ayant donné son nom à l'emploi de ténor comique, les avait dénoncées.

Seize personnes, appartenant à l'Opéra de diverses manières, périssent de mort violente en 1792, 93, 94. Farmain du Rozoy fut la première de toutes les victimes, Coquéau, l'une des dernières.

Rosalie Levasseur suivit en Allemagne le comte de Mercy-Argenteau; malgré la loi qui favorisait les artistes vivant de leur talent, Rosalie fut inscrite sur la liste des émigrés, et l'on vendit tout ce qu'elle possédait en France.

XVIII

De 1795 à 1802.

Le Réveil du Peuple. — La Nymphe de la Seine. — L'Institut national des Sciences et Arts. — Le cocher de fiacre. — Je rencontre Sophie Arnould. — Changements de titre et de direction. — *Anacréon chez Polycrate.* — *Olympie.* — Concerts. — *Adrien*, début des chevaux. — Réglement du 29 brumaire an VII. — *Héro et Léandre*, ballet. — *Hécube.* — *La Dansomanie*, ballet. — Lettre burlesque. — *Les Horaces;* conspiration d'Arena. — *La Création du Monde*, oratoire de Haydn; la machine infernale. — Aumer, *les Noces de Gamache*, ballet.— Mme Grassini. — Kreutzer, *Astyanax*, concerto de violon. — Mlle Clotilde.

Après la chute de Robespierre, les royalistes vinrent à leur tour prendre place aux théâtres, y dicter des lois, faire chanter *le Réveil du Peuple*, et molester cruellement les comédiens qui avaient pris une part trop active à l'oppression révolutionnaire. A l'Opéra-Comique, Trial est contraint de chanter cet air, sur la scène, à genoux, comme un criminel qui fait amende honorable. Trial en éprouve une sensation telle, un serrement de cœur si violent, qu'il en meurt. Lays redoutait cette épreuve; il se garda bien de paraître dans *Iphigénie en Tauride*, son opéra favori. Oreste y disait :

J'ai trahi l'amitié, j'ai trahi la nature,
Des plus noirs attentats j'ai comblé la mesure;

vers significatifs, dont le parterre bordelais venait de lui faire une application infiniment brutale. C'est dans *Œdipe à Colone* que Lays vint affronter l'orage. Aucune allusion ne pouvait s'attacher

au personnage de Thésée. Bon roi, bon citoyen, bon père, ayant connu le malheur, sachant y compatir, Thésée est un modèle de vertu dans la pièce de Guillard. Lays revêtit donc l'habit, ceignit le diadème du souverain d'Athènes. Son manteau royal ne le sauva point. Des murmures, des menaces, un tumulte effroyable, l'accueillirent et l'accompagnèrent pendant la représentation. On avait baissé le rideau, quand le public demanda *le Réveil du Peuple*. Lainez se présenta comme à l'ordinaire. — Non, non, Lays ! » Il fallait obéir; Lays rentra, pâle et tremblant. Lainez, en bon camarade, craignant quelque catastrophe, voulut prêter son aide au patient et le couvrir de l'immense faveur dont il jouissait. Il prit Lays par la main et le conduisit sur l'avant-scène. — Laissez-le seul ! Lainez, retirez-vous; laissez-le seul ! » disait le public furieux. Il voulait qu'on lui livrât tout à fait l'acteur, sur lequel les projectiles avaient trop peu de prise; on craignait de toucher Lainez. Lays se hata de commencer la chanson demandée. Au troisième vers, on l'interrompit, le déclarant indigne de chanter *le Réveil du Peuple,* que Lainez fit sonner au milieu des transports de l'enthousiasme général.

Lays n'en mourut pas, mais son camarade Claude Despréaux, ayant été juré du tribunal révolutionnaire de Paris, se tua de désespoir.

Les paroles du *Réveil du Peuple,* infiniment plus mauvaises que celles de *la Marseillaise*, étaient de Sourriguières de Saint-Marc. Pierre Gaveaux, premier ténor du théâtre Feydeau, compositeur, en avait fait la musique. Cet air, d'une harmonie pauvre, d'une mélodie triviale, produisait cependant beaucoup d'effet quand il était attaqué par des milliers d'exécutants. C'est une vigoureuse colophane que l'esprit de parti. Les frères Gaveaux, éditeurs de musique, vendirent trente-un mille exemplaires du *Réveil du Peuple* en peu de jours. Rouget de l'Isle ne toucha pas un liard de sa *Marseillaise*, les sans-culottes n'achetaient rien. Bien mieux ! ils le mirent en prison.

La Journée du 10 *Aout* 1792 *ou la Chute du dernier Tyran,* drame en quatre actes mêlé de chants et de déclamation, par Saulnier et Darrieux, musique de Kreutzer. 10 aout 1795.

Depuis le 22 juin 1795, on payait en assignats les billets pris aux bureaux du théâtre. Cette première recette avait été de 16,395 francs. Les autres augmentèrent rapidement, en raison de la dépréciation de ce papier-monnaie.

Le 26 septembre, la recette s'élève à 41,980 francs;

Le 7 avril 1796, à 402,000 francs;

Le 6 juin, enfin, et c'est la plus belle, on encaisse 1,071,350 francs.

Le 14 juin, on paie en mandats. La recette du 16 juillet présente un total de 15,925 francs en mandats, valant en numéraire 123 livres 7 sous 6 deniers.

Le 31 aout 1796, on en revient à l'argent. *Corisandre* et *la Chercheuse d'Esprit* amènent dans la caisse 4,451 francs, en espèces sonnantes.

La constitution de l'an IV de la république est décrétée le 22 aout 1795. Le directoire exécutif, installé, le 4 novembre suivant, au palais du Luxembourg, s'occupe des spectacles dès son avénement au pouvoir, et publie son décret du 4 janvier 1796, d'après lequel

— Tous les directeurs, entrepreneurs et propriétaires des spectacles de Paris sont tenus, sous leur responsabilité individuelle, de faire jouer, chaque jour, par leur orchestre, avant la levée de la toile, les airs chéris des républicains, tels que *la Marseillaise, Ça ira, Veillons au salut de l'empire* et *le Chant du Départ*.

» Dans l'intervalle des deux pièces, on chantera toujours l'*Hymne des Marseillais*, ou quelque autre chanson patriotique.

» Le Théâtre des Arts donnera, chaque jour de spectacle, une représentation de l'*Offrande à la Liberté*, avec ses chœurs et accompagnements, ou quelque autre pièce républicaine.

» Il est expressément défendu de chanter, laisser ou faire chanter l'air homicide dit *le Réveil du Peuple*. »

Les représentations données pour la capitation des acteurs, à la fin de l'année, et dont ils se partageaient la recette au marc le franc de leurs appointements, sont supprimées. L'arrêté du 30 fructidor an IV gratifie ces artistes d'un demi-mois pour les indemniser.

Une élève de Lays débute par le rôle d'Antigone; sa voix, son talent font peu de sensation, et son maître lui conseille de s'en tenir à ce premier essai. Jeune, grande, blonde, Antoinette Mirande était d'une beauté si parfaite, que le directoire la choisit pour représenter la nymphe de la Seine dans une fête donnée au Champ de Mars. Elle y parut dans une coquille d'or que trainaient quatre chevaux blancs. Entourée d'une foule de naïades et de tritons voiturés avec moins de luxe et d'élégance, Antoinette comptait des pauses dans son char. Tenant à la main sa cantate, elle attendait sa réplique, tandis que l'abbé Sieyès haranguait l'assemblée. Le sermon intéressait vivement la nymphe, certaines phrases de l'orateur, n'étant pas frappées au coin du civisme le plus pur, contrariaient l'opinion d'Antoinette, ses beaux yeux s'animaient, elle prenait des poses tragiques, lançait des regards furieux, flamboyants sur le perfide abbé. Ne pouvant plus maîtriser les transports de son indignation, elle s'élance vers la tribune et, d'une voix tonnante, dit : — Les traîtres seuls osent attaquer les vrais républicains. »

La nymphe de la Seine, la naïade virtuose, s'échappant de sa coquille d'or, ne chanta pas autre chose. Un jeune homme l'enveloppa dans un grand châle, Antoinette disparut, et le prédicateur continua son oraison. Plusieurs disaient : — C'est une folle. — C'est la sœur de Robespierre. » Plus de nymphe, plus de cantate, on eut recours à *la Marseillaise*, refrain toujours prêt à sonner. Un Américain, Davis, de Charlestown, qui s'était placé près du char afin d'admirer la beauté, la grace d'Antoinette, fut tellement ravi de cette scène, qu'il vint offrir sa main et sa fortune, 600,000 fr. à la nymphe de ses pensées. C'était un parti sortable pour la fille d'un cuisinier, pour une débutante sans espoir et sans ressources. Antoinette le refusa dignement avec franchise et loyauté, disant au riche Américain : — Monsieur, j'aime le citoyen Parisot, il ne possède rien, et pourtant nous serons mariés avant la fin du mois. »

Les deux savants dont l'érudition, les travaux immenses font le plus d'honneur à notre littérature musicale, Perne et Villoteau chantaient alors dans les chœurs de l'Opéra. Ces hommes

précieux, ces musiciens académiques au suprême degré, pour lesquels il eût fallu créer tout exprès une académie qu'ils auraient illustrée, étaient simples choristes ! Bien mieux ! l'Institut national des Sciences et Arts, que l'on venait d'établir le 25 octobre 1795, rédigea ses lois d'une manière assez astucieuse pour les exclure de son sein. Un épitome, un fragment, un tronçon d'Académie de Musique fit partie de l'Institut. Ce tronçon, muet comme un danseur, ce fragment, composé souvent de six Français, dont trois Italiens, forma la sixième partie de la classe des Beaux-Arts. Ces immortels reçurent chacun 3 fr. 50 cent. par jour, et pourtant ils ne donnèrent presque jamais des preuves de leur existence. Scapin va les justifier en disant :

Nérine sait aimer et ne sait point écrire.

Témoin les articles ou feuilletons que plusieurs de ces naïfs académiciens n'ont pas craint de signer dans les journaux pour entretenir le public de leurs affaires de ménage, se distribuer des éloges, et prouver un peu mieux que ce même Scapin avait parfaitement raison (1).

Soumettre un ouvrage de théorie musicale à cet épitome, lui demander un rapport, un avis quelconque était chose inutile. Momigny, le théophilanthrope, le classique Fétis, n'en obtiennent d'autre réponse que celle-ci : — Le public est le seul juge d'une théorie livrée à son examen dans un ouvrage imprimé. » L'épitome impuissant fait confectionner *en ville* quelques discours portant la signature de Perne, de Villoteau, de Choron, il ne rougit pas d'implorer le secours des théoriciens qu'il a parqués dans son antichambre. S'il se décide enfin à déroger à ses habitudes, c'est pour approuver des spéculations de libraires, *doctores in libris*, compilateurs étrangers à la science de l'harmonie.

Dans une longue lettre, du 24 juillet 1827, faisant partie de ma collection d'autographes, Auger, l'académicien, me priait de

(1) Nos musiciens devraient avoir l'oreille sensible. Chose singulière ! leur prose est aussi rocailleuse et dissonante que celle de nos académiciens littéraires. Un musicien fameux n'a-t-il pas imprimé, dans un grand journal, en février 1855, *l'Opéra a acquis ?*

lui donner des corrections pour le *Dictionnaire de l'Académie*. J'offris de livrer en huit jours toute la partie concernant la musique, travail que j'aurais entrepris avec plaisir dans le seul but de faire disparaître une infinité de révoltantes erreurs ou bévues qui ne devraient pas figurer dans un livre monumental, et dont les décisions peuvent être regardées, par le vulgaire, comme ayant force de loi. J'exigeais que mon nom fût cité dans la préface; on me dénia cette brève insertion. Je laissai donc l'Académie nager à son aise et donner un libre cours à ses drôleries musicales. Vous avez vu dans l'édition de son *Dictionnaire,* 1835, ce que cette demoiselle sait faire quand on lui laisse la bride sur le cou.

L'Institut a pourtant six musiciens qui siègent sur ses fauteuils; mais ces musiciens y sont par la seule raison qu'ils savent, ou sont *crus*, *censés*, *présumés savoir*, faire des opéras. Là se borne toute l'habileté qu'exige d'eux le réglement. Il faut pourtant qu'un musicien académique sache autre chose, qu'il connaisse l'histoire de son art, qu'il sache le grec, l'allemand, ou du moins le latin et le français. S'il veut absolument faire de l'érudition dans les journaux, il ne doit pas se borner à copier *la Biographie des Musiciens* de Fétis. Vous voyez que l'académicien Auger avait sondé le gué, qu'il avait mesuré les forces de ses confrères des Beaux-Arts, quand il cherchait *en ville* un correcteur pour ce fameux dictionnaire académique, ce régulateur burlesque et solennel du langage français.

Nos académies appellent dans leurs rangs les peintres d'histoire, de genre, de paysage. Elles admettent les graveurs en taille-douce, à l'eau-forte, en médailles, en pierres précieuses. Tous les peintres, tous les graveurs figurent à l'Institut. Lisez les réglements de cette société savante, et vous verrez qu'il n'est fait aucune mention des musiciens, mais seulement de la *composition lyrique*. En rédigeant sa constitution, l'Institut s'est proposé d'exclure les théoriciens, les compositeurs de musique sacrée, et surtout les instrumentistes qu'il se plait à désigner sous le nom de *mécaniciens*. Corelli, Tartini, Clementi, Hummel, Cramer, Viotti, Mendelssohn, Paganini, ce foudre de guerre,

Sébastien Bach, ce colosse dont la tête se cache dans les nuages, ne sont à ses yeux que des jongleurs plus ou moins adroits. L'exécution musicale est chose trop fugitive peut-être pour motiver l'admission dans une académie; mais les compositions de Sébastien Bach, de Clementi, de Viotti, de Hummel, de Paganini, de Mendelssohn, de leurs émules, n'ont-elles aucune importance? On n'est musicien aux yeux de l'Institut que lorsqu'on a fait beaucoup d'opéras, un tas de partitions insipides, médiocres ou pitoyables, car le théâtre est, en France, la seule carrière où les crétins, les eunuques de la musique puissent réussir. Un livret amusant ou plein d'intérêt, une mise en scène merveilleuse, des habits de velours et de satin, la voix brillante et rossignolante, les jolis yeux d'une cantatrice, les évolutions gracieuses des ballérines, et surtout les favorables dispositions d'un public insensible à la musique, à moins qu'on ne l'abaisse au niveau de son intelligence, n'écoutant que les mots d'un drame lyrique, et prompt à se passionner pour d'ignobles refrains, des flons-flons de guinguette, voilà souvent tout le mérite des *compositions lyriques* produites sur les théâtres de Paris. Et pourtant nos auteurs les plus féconds, les plus renommés de ces compositions lyriques, Mmes Ugalde et Cabel ne siègent point encore à l'Institut! *O vanas hominum mentes, o pectora cæca!*

D'après ce réglement absurde ou perfide jusqu'à la niaiserie, Palestrina, Sébastien Bach n'auraient pas même droit au concours. J. Haydn, Beethoven seraient évincés de plein droit par Lemoyne, Delaborde, Champein, Beffroy de Reigny, Dezède, Jadin, Lebrun, Candeille, Porta, Solié, Gaveaux, Persuis et même par Monpou! Aussi peu riche que J. Haydn, Beethoven n'aurait à présenter qu'un pouce de *composition lyrique,* et ses rivaux mettraient sur jeu, sur table une pile haute de deux mètres. Les architectes sont appelés à juger, ils mesurent ordinairement à la toise, *Léonore* serait trop mince pour cet aunage, trop légère pour s'aventurer dans une balance où les ravissantes symphonies, les sonates grandioses, les messes, les oratoires, ces merveilles, ces monuments de l'art ne sont d'aucun poids. Un musicien n'est-il pas plus habile, plus ingénieux, plus fort quand il a

produit une symphonie, que dis-je? un *andante*, un *scherzo*, tels que Beethoven les traçait avec sa griffe de lion, qu'en arrivant muni de cent douzaines d'opéras tels qu'on les fait tomber aujourd'hui ?

Que le public indocte et mouton se décide en faveur de cette abondance stérile, de cette malencontreuse prodigalité, passe; mais qu'une société d'élite se fourvoie au point d'admettre des ânes quand ils sont bien chargés, c'est ce qu'on ne saurait imaginer.

La quantité des *compositions lyriques*, la hauteur, l'épaisseur de ce tas devant lequel l'Institut se pâme d'aise et d'admiration, agit d'une manière si puissante, que Champein!... oui Champein, qui le croirait ? Champein!... faillit l'emporter sur Auber, quand l'auteur illustre de *la Muette*, du *Maçon*, fut élu. Ce maître ne possédait alors qu'une vingtaine d'opéras, son rival infiniment redoutable en étalait trente-neuf, dont un seul en un acte avait laissé quelques souvenirs parmi le menu peuple des amateurs. Qui de 39 ôte 20 reste 19. Donc Champein était dix-neuf fois plus *lyrique* et plus *compositeur* que Auber. Cette conclusion est si bien nivelée et tirée à l'équerre, au cordeau, qu'il semble impertinent de vouloir l'attaquer.

Ces jours derniers, février 1855, l'Opéra faisait un appel aux virtuoses : plusieurs fauteuils étaient vacants à cette académie. L'excellent clarinettiste Leroy se présente au concours et M. Girard, digne chancelier de l'orchestre, en fait ouvrir la porte à deux battants, sans permettre au récipiendaire le moindre ramage en harpèges, en traits chromatiques, sans lui donner la satisfaction d'attaquer le *mi* du chalumeau, note si chère aux clarinettistes. C'est ainsi que l'Institut devait en agir à l'égard du chef actuel de l'école française; le pape Auber ne pouvait être élu que par acclamation. Le balloter au milieu des infirmes, c'était vouloir ajouter une couche de plus au ridicule dont ses électeurs étaient déjà vernissés à bastance. Mais le tas, le tas, le tas, argument sans réplique!...

Encore un exemple de l'influence du tas, et celui-ci me paraît assez réjouissant. Il fait voir comment les Beaux-Arts étaient

gouvernés en France. Alexandre Piccinni demandait la croix d'honneur, pardonnez-lui cette fantaisie toute bizarre qu'elle soit pour un musicien, enfin il sollicitait la croix auprès d'un noble vicomte, directeur de ces mêmes Beaux-Arts, et l'obtint après avoir fait l'énorme exhibition de ses titres : septante-cinq partitions manuscrites, ficelées avec leurs parties d'orchestre, la charge de trois vigoureux dromadaires ! presque les débris du colosse de Rhodes !

Sous les opéras empilés devant les yeux du noble vicomte, figuraient en tapinois septante-deux mélodrames écrits pour les théâtres du boulevard.

Vous ne serez pas étonné si je vous rappelle que ce même *directeur des Beaux-Arts*, s'adressant à l'auteur de *Démophon*, de *Lodoïska*, d'*Ifigenia*, d'*Élisa*, de *Médée*, de *l'Hotellerie portugaise*, des *Deux Journées*, de *Faniska*, d'*Anacréon*, des *Abencerrages*, etc., etc., lui disait : — Monsieur Cherubini, vous qui faites si bien les messes, les vêpres, ne devriez-vous pas essayer enfin de composer un opéra ? »

Au retour de Rastadt, le général Bonaparte vint occuper sa petite maison de la rue Chanteraine, n° 52. Une délibération de la municipalité de Paris donna, quelques jours après, à cette voie le nom de *rue de la Victoire*.

On courait aux séances de l'Institut pour y voir le général ; il n'y manquait jamais. Il n'allait aux spectacles qu'en loge grillée. Il rejeta bien loin la proposition des administrateurs de l'Opéra qui voulaient donner en son honneur une représentation d'apparat. Le maréchal de Lovendal, le général Dumouriez avaient triomphé depuis peu sur cette scène au retour de l'armée.

Mlle Guimard reparaît dans une représentation donnée au bénéfice des artistes vétérans le 23 janvier 1796. Les amateurs vétérans siégeaient dans la salle en ce jour de solennité dramatique. Ils desiraient voir comment la petite Guimard, à l'âge de cinquante-trois ans, se comporterait au milieu d'un essaim de jeunes ballérines. Après le spectacle, un de ces voltigeurs du temps de Louis XV demande une voiture. La portière s'ouvre, il monte ; elle se referme, et le voilà roulant dans un carrosse de

place jusqu'à la porte de son logis. Le cocher, qui jusqu'alors n'avait pas quitté ses rênes, pose son fouet sur l'impériale, descend avec précaution, (il avait des sabots et la neige tombait à flocons), ouvre la voiture, abaisse l'étrier et tend la main à son voyageur. Celui-ci répond à cette politesse en lui présentant le loyer de sa course, et le supplément ordinaire pour l'engager à boire à sa santé.

— Tu plaisantes, cher comte, est-ce que je souffrirais...

— Mais, mon ami...

— C'est justement à ce titre que je refuse ton argent. Lauragais a-t-il jamais payé la course quand il était ramené par le chevalier de Ferrière?

— Comment! c'est toi?

— C'est moi, oui, moi-même. »

Les deux amis s'embrassent après cette reconnaissance dramatique et touchante. .

— Chevalier, par quel hasard ?

— Rien de plus simple. Tout le monde émigrait ou se cachait; je me suis ajusté pour faire l'un et l'autre. Caché sous le balandran de mon cocher; après avoir couvert avec un numéro le blason de mon carrosse, je suis monté sur le siège, et, le fouet à la main, guidant mes nobles chevaux que j'avais déguisés autant que je le pouvais, j'ai poursuivi mon émigration jusqu'au boulevard, où je me suis posté. La pratique est venue, et le chevalier de Ferrière accepte gaiement le pour-boire offert au cocher de fiacre. Les fureurs révolutionnaires ont passé sur ma tête sans la toucher. Abdiquer et descendre de mon trône serait encore dangereux pour moi ; d'ailleurs, j'y suis accoutumé, je m'y plais. Inscrit sur la liste des émigrés, bien que je n'aie jamais passé Versailles et Montmorency, j'aurais d'excellentes raisons à donner, des preuves à fournir, pour ma radiation, mais voudrait-on les accepter? Voilà pourquoi je n'ose point encore me mettre à pied.

— Où loges-tu ?

— Rue des Vieilles-Tuileries; c'est là que je couche avec mes chevaux; toujours les mêmes quoique un peu changés. Ces

bonnes bêtes ont partagé mon infortune, il me tarde beaucoup de voir finir leur exil, et de les traiter comme des émigrés rentrés.

— A moi le fouet et le siège; montez en voiture, monsieur le chevalier!

— Que veux-tu faire?

— Te conduire à ta demeure; c'est un devoir de gentilhomme que je tiens à remplir, une revanche que je demande à mon camarade, à mon ami. Ta journée est finie; nous irons demain chez Sophie qui m'attend à déjeuner.

— Où donc?

— A l'hotel d'Angivillier, succursale du Louvre, caravansérail de peintres et de musiciens, où le ministre Fouché vient de lui faire accorder, par la république une et indivisible, un logement d'artiste, plus une pension de 2,400 francs, nous aurions dit *cent louis* autrefois; récompense nationale due aux services éminents que la citoyenne Arnould a rendus à la patrie, au peuple souverain, quand elle chantait sur le théâtre de l'Opéra. La pauvre fille en avait grand besoin! »

Fouché l'avait aimée, il vint au secours de la cantatrice aux abois; et le chevalier de Ferrière, grâce au pouvoir de Sophie, obtint l'autorisation de rentrer en France, bien qu'il ne fût sorti de Paris que pour conduire des voyageurs à Versailles, à Montmorency.

Trois ans après, en l'an VIII de la république, je travaillais dans l'atelier de Ducreux, ancien peintre du roi, dans ce même hotel d'Angivillier, au-dessous de l'appartement de Sophie Arnould. Je la voyais quelquefois, elle venait jaser avec les demoiselles Ducreux, et prendre sa part des lectures que leur mère nous faisait. C'est ainsi que j'ai pu connaître les romans d'Auguste Lafontaine. Sophie Arnould me donna les traditions de l'ancien chant français, que je lui demandai; je l'entendis conter l'aventure que j'écris aujourd'hui.

Sophie avait été forcée de vendre, en 1789, sa villa charmante du Port-à-l'Anglais, le musicien Baneux en fit l'acquisition pour y donner des fêtes champêtres. La virtuose se réfugia dans le

presbytère de Luzarches (Seine-et-Oise) en 1792, acheta ce bien national, décora le manoir avec une certaine coquetterie, et fit inscrire sur sa porte : *Ite, missa est.* Malgré cette preuve de civisme, la virtuose célèbre avait été dénoncée comme suspecte. Les membres du comité de surveillance de l'endroit envahirent son ermitage pour y faire une visite domiciliaire. Sophie les reçut en souriant, et leur dit : — Mes amis, je suis bonne citoyenne, j'ai chanté pendant vingt ans à l'Opéra-National pour les plaisirs du peuple souverain, je connais par cœur les *Droits de l'homme,* et n'ai d'autre compagnon ici que le buste de notre ami, de notre protecteur Marat. » Cette allocution, adressée avec un aplomb gracieux et solennel, eut un succès complet. Le plâtre de Gluck ne s'indigna point du rôle odieux qu'on lui faisait jouer dans cette mise en scène.

Piccinni, que les troubles du royaume de Naples avaient fait rentrer à Paris le 3 décembre 1798, logeait avec sa famille dans cet hotel d'Angivillier, aujourd'hui rasé, disparu. C'est là que j'ai pu contempler ces grands débris de l'Académie royale de Musique.

C'est encore là que je connus La Harpe, Demoustier, de Coupigny, Fontanes, le général Clarke et surtout Méhul, amis de la maison. Mme Récamier venait y visiter Clémence Ducreux, qu'elle affectionnait beaucoup, et pourtant Clémence pouvait lui disputer le prix de la beauté. Je voulais être peintre et Méhul me fit musicien. Il était amoureux ! en me poussant au Conservatoire afin de me tirer de l'atelier, il crut se débarrasser d'un rival. C'est une chose infiniment bouffonne que la vie ! voilà déjà septante ans que je m'en amuse, et ne suis pas disposé du tout à cesser d'en rire. La plus belle main de Paris fit alors mon portrait. On venait de représenter *Annette et Lubin* remusiqué par Martini, et Grétry, voyant mon image au Louvre, dit : — Il y a du lubinisme dans cette figure, » et chanta le refrain si connu : *Lubin est d'une figure qui met tout le monde en train.*

Méhul reconnaissait en moi l'instinct de la musique, nous avions ensemble de longs entretiens sur cet art, il s'amusait de ma faconde provençale, il me consultait même ! Oui, j'ose

l'affirmer; je n'étais pourtant pas sa servante, mais bien son page de musique, et pourrais me dire son élève quoiqu'il ne m'ait jamais chiffré la moindre basse. J'assistais avec ce maître aux répétitions de *Bion*, de l'*Irato*, j'étais dans la confidence de l'espiéglerie qu'il préparait au public parisien, en lui donnant l'*Irato* pour un opéra traduit de l'italien. C'est en sortant de la dernière épreuve générale de cet ouvrage qu'il me dit : — Traduits en français par d'atroces et stupides barbouilleurs, les opéras italiens ne nous ont fait aucun mal, les paroles jetées au hasard sur la mélodie étaient rebutantes et d'un ridicule exagéré. Si quelque jour un musicien intelligent s'avise d'exploiter cette mine, il peut ravager, saccager notre empire. » Je saisis le refrain, et, quatorze ans plus tard, les sociétaires de l'Opéra-Comique recevaient à baise-mains *le Mariage de Figaro* de Mozart, traduit en français, démoli, reconstruit, *castil-blazé*, si j'ose me servir d'un mot forgé par un journaliste facétieux.

Veuve du comte de Mercy-Argenteau, Rosalie Levasseur jouissait à Munich d'une brillante fortune, dont elle consacrait la plus grande part à des œuvres de bienfaisance. Les émigrés français eurent à se louer de sa générosité toujours noble et souvent ingénieuse. Rosalie épousa le chevalier de Coucy, mariage d'un résultat peu satisfaisant pour elle. Le buste de cette virtuose, marbre de Dumont, est à Valenciennes, ville natale de la cantatrice et du statuaire.

Un portrait ravissant de Sophie Arnould, tableau de Greuze, existe à Paris et figurait à l'exposition faite au profit des artistes en 1848, à l'hotel Pillet-Wil, rue Saint-Lazare et rue de la Chaussée-d'Antin. C'est là que je l'ai vu.

Si vous me demandez quelles pièces nouvelles ont été représentées sur le Théâtre des Arts depuis le 10 aout 1795 jusqu'au 17 janvier 1797, pendant seize mois, je suis forcé de vous répondre : Aucune.

Si l'Opéra goutait les douceurs d'un parfait repos, les chefs de l'État ne s'endormaient pas; toujours attentifs à l'amélioration des établissements publics, ils veillaient sur notre première société chantante. Le répertoire restait immuable, il est vrai, mais

on savait changer les gouvernants, et même la dénomination du théâtre; c'est ainsi que l'on donnait chaque mois du nouveau. Voici la lettre que le ministre de l'intérieur adresse aux administrateurs du Théâtre des Arts, le 14 pluviôse an V :

— L'intention du Directoire exécutif, citoyens, est que le théâtre dont vous êtes administrateurs porte désormais le titre de *Théâtre de la République et des Arts;* vous voudrez bien, du jour même où vous recevrez cette lettre, ne plus employer d'autre dénomination.

Salut et Fraternité,

Pour le ministre de l'intérieur, le ministre de la police générale pour absence,

COCHON. »

Ces administrateurs étaient les citoyens La Chabeaussière, Mazade, marquis d'Avèze; Caillot, ancien et célèbre acteur de la Comédie-Italienne, et de Parny, qui, le 13 messidor an IV, avaient été substitués au comité des acteurs.

Le 13 prairial an V, ce comité rentre en fonctions, et les administrateurs sont congédiés. Ginguené, chef de division à l'Instruction publique, est désigné pour correspondre avec le ministre et le comité comme agent intermédiaire. Le comité des acteurs obtient l'autorisation d'emprunter 240,000 francs pour acquitter les dettes du théâtre. 21 messidor an V (9 juillet 1797.)

Le ministre des finances compte 30,000 francs par mois à l'Opéra; le ministre de la guerre lui fait distribuer, en petite quantité, du drap, de la toile, du cuir et des armes pour ravitailler un peu le magasin du théâtre, absolument dépourvu de ces objets de première nécessité.

Le citoyen Mirbeck est nommé commissaire du ministre auprès du théâtre de la République et des Arts. Six mois après, Mirbeck est renvoyé; Francœur, Denesle et Baco lui succèdent avec le titre d'*administrateurs provisoires.*

Le 20 décembre 1796, on avait rétabli les bals de l'Opéra, mais il n'était pas permis de s'y présenter masqué. Ces bals ne réussirent point : la première recette fut de 5,325 francs; la seconde et dernière ne produisit que 1,155 francs.

L'Opéra sort enfin de sa léthargie, et donne, le 17 janvier 1797, *Anacréon chez Polycrate,* opéra en trois actes de Guy, musique de Grétry. Cet ouvrage étincelle de mélodies charmantes, le rôle d'Anacréon est le plus beau, le plus complet que l'on ait écrit pour Lays, dont la voix merveilleuse de sonorité se déployait si bien dans le trait ascendant *Prends, prends emporte mon or, mes trésors pour jamais.* Le trio *Livre ton cœur à l'espérance* est d'un effet délicieux. L'air du tyran Polycrate est magnifique, d'une étonnante vérité. Rossini se plaît à le chanter et ses doigts en reproduisent tous les détails d'orchestre sur le clavier. Cette exécution spontanée, énergique et fidèle, sans le secours d'aucun papier, témoigne de l'affection qu'un tel maître porte à l'œuvre de Grétry. On faisait alors des opéras avec de la musique, on les fabrique maintenant avec des notes disertement enfilées comme des noix sur un baton : la soupe au caillou.

La poésie du citoyen Guy n'était pas du tout anacréontique; son livret est un galimatias double et triple. Succès brillant : 9,354 francs de recette à la première représentation. Cela prouve la légitimité du triomphe, la troupe des claqueurs ne remplissait pas la salle comme aujourd'hui. Lays, Adrien, Rousseau, Mlle Henry, se distinguèrent dans les rôles d'Anacréon, de Polycrate, d'Olphide et d'Anaïs.

Le clarinettiste Lefèvre exécutait un solo sans accompagnement, sans mesure, morceau fort original, placé dans le ballet de cet opéra. Mlle Chameroy figurait, avec l'action de ses pieds, les notes, le trait, le trille, que la clarinette venait d'articuler. Ce dialogue tour à tour mélodieux et muet, cet *ad libitum, a piacere* prolongé dans lequel le symphoniste et la danseuse faisaient assaut de difficultés, ce duo remarquable par l'intelligence, la soudaineté, l'élégance, que les interlocuteurs y déployaient, fit fortune. Je m'étonne que l'on n'ait pas reproduit cet effet dans d'autres ouvrages.

Laforêt prit ensuite le rôle d'Olphide, et l'on dit que *Laforêt* ne fournissait qu'une *voie de bois.*

On s'occupait alors de la translation de l'Opéra dans un lieu plus convenable. Le terrain des Capucines de la place Vendôme

avait été choisi, la nouvelle salle aurait été batie sur le coté nord de la rue Neuve-des-Petits-Champs, en face de celle de Castiglione; mais l'idée d'ouvrir plus tard une voie sur le même terrain (1), fit très judicieusement abandonner ce projet. Construite sous le règne de l'empereur, cette voie porta le nom de *rue Napoléon,* et prit celui de *rue de la Paix* en 1815. L'architecte de Wailly, qui déjà s'était signalé par la construction de la salle de l'Odéon, avec Peyre, soumit au gouvernement le plan du nouvel Opéra. Voyez *la Décade philosophique*, n° 18 de l'an VI.

Les directeurs de spectacles sont tenus de régler leurs représentations sur le calendrier républicain, de les offrir exactement tous les décadis et jours de fête nationale, sans pouvoir le faire les dimanches et fêtes de l'ancien calendrier, lorsque ces jours ne se rencontreront point avec un jour ordinaire de spectacle, une fête nationale, un décadi. Telles étaient les dispositions de l'arrêté du directoire exécutif du 14 germinal an VI. Toute contravention entrainait la fermeture du théâtre.

Abraham, danseur de l'Opéra, fait fortune en montrant la gavotte aux dillettantes parisiens. Ce professeur avait formé Treinitz, virtuose des salons, illustré par une contredanse qui lui survit encore. La gavotte, polka de l'an VI de la république, triomphait dans tous les bals. Abraham en était le Cellarius.

Plusieurs des anciens acteurs en retraite, ayant perdu leurs pensions, étaient dans un état voisin de la misère, le gouvernement accorde 600 francs de pension à Gélin, 2,400 francs à Gaétan Vestris.

Larrivée reparaît deux fois dans *Iphigénie en Aulide,* et se fait applaudir encore. 29 avril 1797.

Les vieillards couronnés le 10 fructidor an VI dans les municipalités assistent au spectacle dans des loges décorées. *Alceste* complète les divertissements de la fête des Vieillards. 27 aout. On venait de remettre en scène cet opéra de Gluck avec la plus

---

(1) Le percement des rues de Rivoli, de Castiglione, de la Paix, celle-ci prolongée jusqu'au boulevard extérieur, avait été proposé, discuté dès l'année 1777.

grande pompe; un seul décor, peint par Degotti, avait couté 100,000 francs. Le 27 octobre, *Alceste* est suivie du *Chant du Départ* augmenté de strophes relatives à la paix signée avec l'Autriche.

Châteauneuf, ténor déjà fameux en province, débute avec succès dans le rôle de Polynice. Darius paraît dans celui de Panurge et n'a pas moins de bonheur. Ce virtuose tient ensuite les emplois de basse et de baryton d'une manière brillante dans les grands théâtres de province; agé de cent un ans, il est aujourd'hui pensionnaire de l'Association des Artistes dramatiques. Marido, ténor vigoureux, Huby, basse de premier ordre, se montrent plus tard sur notre grande scène lyrique.

L'Opéra s'était reposé trop longtemps, il ne pouvait reprendre tout à coup son ancienne activité. Représenter *Anacréon,* trois actes en douze mois! c'était beaucoup pour lui, bien que ce fût peu de chose. Je ne compterai pas pour un opéra

La Pompe funèbre du général Hoche, de M.-J. Chénier et Cherubini, qui défila devant le public le 11 octobre 1797.

Je ne parlerai de la reprise d'*Orphée* que pour signaler le succès immense de Rousseau; nul n'a chanté le rôle principal de ce chef-d'œuvre avec autant de charme et de séduction. L'hymne à l'Amour d'*Écho et Narcisse, Le dieu de Paphos et de Gnide* vint alors enrichir la partition d'*Orphée,* on le choisit pour terminer cet opéra.

Le Chant des Vengeances, intermède mélé de pantomimes, par Rouget de l'Isle, musique du même et de Frédéric E.... 7 mai 1798.

Aumer et Beaulieu débutent avec succès dans *le Déserteur,* ballet, et *Didon.* 15 mai.

Le 10 thermidor an VI, relâche à cause de la fête de la Liberté, de l'entrée triomphale des objets d'art conquis, en Italie, par le général Bonaparte. L'Opéra tout entier figurait au cortège. 28 juillet 1798.

Apelles et Campaspe, opéra en un acte, de Dumoustier, musique d'Eler, ennuie prodigieusement l'assistance le 13 aout 1798. Le second jour la salle était déserte.

Du 22 octobre au 10 décembre, relâche pour les réparations faites à la salle.

Olympie, opéra en trois actes de Voltaire et Guillard, musiqué par Christian Kalkbrenner, tombe tout à plat le 18 décembre 1798. *O l'impie!* disait-on en parlant de ce musicien. Ce n'était point alors qu'il fallait crier au sacrilège; faire un opéra lourd, aride, soporifique, cela peut arriver aux plus honnêtes gens, aux personnes les mieux constituées, et nous sommes aujourd'hui victimes d'une pareille licence; mais lacérer, rajuster, tripoter le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, le sublime *Don Juan!*.... Je m'arrête, gardons-nous d'anticiper sur les événements. Je vous conterai plus tard ce forfait musical; il ne fut commis que sept ans après. O l'impie!

Mlle Chevalier, élève du Conservatoire, fait ses premières armes avec un éblouissant éclat dans le rôle d'Antigone, rôle adopté par toutes les débutantes. 26 décembre 1798. Elle se signale dès ce jour, et promet ce qu'elle a tenu d'une manière si brillante. Mlle Chevalier s'unit ensuite en légitime mariage avec le danseur Branchu; voilà notre virtuose qualifiée.

Gaétan Vestris fait fureur en reparaissant dans *Annette et Lubin*, ballet de Noverre, que l'on remet en scène le 16 janvier 1799. Il y danse le menuet avec une grace parfaite. Recette 10,013 fr. 90 cent.

Garat, Rode, Frédéric Duvernoy, Mlle Henry, se font entendre dans trois concerts donnés à l'Opéra, suivis d'un ballet. Succès fou, recettes colossales. — Mais ce Garat n'a qu'un petit filet de voix. — Tudieu! vous appelez *un petit filet*, celui qui pêche 15,000 fr. d'un seul coup dans la poche des Parisiens! »

Le 4 juin 1799, première représentation d'*Adrien*, en trois actes, paroles de Hoffman, musique de Méhul. En écrivant un grand ouvrage qu'il destinait à l'Opéra, ce maître ne songea point à changer le système de musique de ce théâtre. L'auteur d'*Euphrosine*, de *Stratonice* avait fait une révolution à Favart, en y portant des compositions fortes de style. Notre grande scène lyrique avait été régénérée par Gluck depuis vingt-cinq ans; Méhul pensa qu'elle était arrivée à son plus haut degré de per-

fection, et qu'il fallait se borner à marcher sur les traces des illustres qui l'avaient précédé. Gluck, Piccinni, Sacchini, Salieri, tels étaient les modèles que l'on imitait. La manie de la déclamation musicale, manie d'ailleurs fort excusable chez un peuple dont les opéras, écrits en prose, ne pouvaient être régulièrement chantés, ne trouvait alors que des admirateurs et des fanatiques.

En composant *Adrien*, Méhul n'a rien innové; c'est de la musique bien faite dans un système détestable. On remarque dans cette partition cinq airs de femme d'une facture et d'un caractère uniformes, deux chœurs excellents. Le meilleur morceau de cet ouvrage inédit, l'ouverture, était déjà gravée en tête d'*Horatius Coclès*. C'est à la première exhibition d'*Adrien* que les intéressants quadrupèdes endroctrinés par Franconi, firent leur début à l'Opéra. Trainant le char de l'empereur romain, ils fournirent leur carrière avec autant de grace que de sagesse; l'art avait fait des progrès depuis 1770. Les chevaux s'étaient montrés rétifs à cette époque lorsqu'on les fit paraître à Versailles dans *la Tour enchantée*. C'est la seule nouveauté que les amateurs eurent à signaler dans l'opéra de Méhul. Ce maître fit un usage fréquent de l'enharmonie dans les récitatifs, afin d'en varier les formes et rompre ainsi leur tendance à la monotonie. L'auditoire se montra sensible à cette innovation, et remarqua judicieusement que les acteurs, peu familiers avec des transitions brusques, hardies, qui dépaysaient leur oreille, chantaient plus faux qu'à l'ordinaire.

Le livret d'*Adrien* est une traduction à peu près fidèle de l'*Adriano* de Métastase. Hoffman puisait depuis longtemps à cette source. Le triomphe d'un empereur alarma la politique méticuleuse du directoire exécutif; *Adrien* fut éloigné de la scène après sa quatrième représentation. La recette de la première s'était élevée à 9,905 fr. Le succès de cet ouvrage paraissait encore douteux quand son exhibition fut prohibée. Les répétitions en avaient été suspendues en 1792; sept ans après, on le dénonce à la tribune du conseil des cinq-cents, bien que le livret eût été revu, corrigé, considérablement amendé par la censure.

Le réglement pour le théâtre de la République et des Arts, du 29 brumaire an VII, fixe le traitement des artistes et préposés à la somme de 753,250 fr. par an ; le nombre des parties prenantes est de 415. Le directoire exécutif augmente les appointements des artistes et les droits des auteurs. Les premiers sujets du chant et de la danse reçoivent 12,000 fr. de fixe; plusieurs ont, en outre, de fortes gratifications. Elles sont, en l'an VII, pour Lays, de 28,000 fr., pour Chéron, de 11,000, pour Lainez, pour Vestris, de 5,000.

600 francs sont accordés pour chacune des vingt premières représentations d'un opéra formant tout le spectacle; 400 pour les dix suivantes, 300 pour les dix autres. Après la quarantième, les auteurs se partagent une gratification de 1,000 francs, et chaque représentation leur est payée 200 francs. Les droits pour un opéra en un acte sont, dans les mêmes proportions, de 240, 160, 120 francs; la gratification de 200; les représentations données après la quarantième sont taxées à 80 francs, le tout à partager. Ces dispositions ne sont applicables que pour les ouvrages nouveaux, mis en scène après le 29 brumaire an VII.

Les auteurs d'*Olympie* profitèrent les premiers de cette amélioration précieuse et depuis longtemps réclamée.

Le nombre des premiers artistes, il n'y avait plus de *sujets* alors, était de six pour le chant comme pour la danse : trois hommes et trois femmes. Une basse, un baryton, un ténor; un rôle à baguette, un rôle tendre, un rôle léger, pour les femmes. *Rôles à baguette*, c'est ainsi que l'on désignait le premier emploi; l'actrice qui le tenait représentait Armide, Médée, et toutes les enchanteresses, magiciennes et sorcières qui commandaient aux éléments, aux démons, avec une baguette dor. Les rôles de ce genre ont cessé d'exister ou sont abandonnés aux actrices du troisième ordre, à cause du peu d'importance qu'ils ont sur notre scène. Les trois premiers danseurs et les trois premières danseuses étaient classés de la manière suivante : genre sérieux, demi-caractère, genre comique.

Chant : Chéron, Lays, Lainez; Mmes Maillard, Chéron, Latour.

Danse : Vestris, Milon, Goyon ; Mmes Clotilde, Gardel, Chevigny.

Adrien, Dufresne, Rousseau, Laforêt ; Mmes Henry, Ponteuil, Mulot, Chevalier, Clarisse, figuraient parmi les remplacements du chant. Catel était alors accompagnateur à l'Opéra ; Rey dirigeait toujours l'orchestre.

La Nouvelle au Camp de l'Assassinat des Ministres français à Rastadt. Tel est le titre immense d'une opérette exiguë, offerte au public le 14 juin 1799.

Léonidas ou les Spartiates, opéra en un acte, de Guilbert-Pixérécourt, musique de Persuis et Gresnick, s'éteint après sa troisième exhibition.

Les Français en Angleterre, acte de Saulnier et Kalkbrenner, n'avait pas mieux réussi.

Le 16 septembre, l'Opéra figure à la pompe funèbre du général Joubert.

Le lendemain, Taglioni, sa sœur Louise, élèves de Coulon, débutent dans *la Caravane.* C'est la première fois que ce nom, devenu si fameux dans l'Europe dansante, paraît sur les affiches de l'Opéra. Le père et la tante de notre sylphide furent si bien accueillis, qu'ils revinrent à plusieurs époques exercer leur talent sur le même théâtre.

Le 11 novembre 1799, sur-lendemain du 18 brumaire, journée où le général Bonaparte avait enlevé le pouvoir au directoire exécutif, et terminé le 10 (novembre) son opération militaire en chassant les membres du conseil des cinq-cents de l'orangerie de Saint-Cloud, dans laquelle ils s'étaient réfugiés ; le 11 novembre, on représentait *les Prétendus,* et les paroles du quatuor de cet opéra furent saisies pour en faire une application très comique aux événements de la veille. Lorsque Julie et son amant eurent dit :

Victoire ! victoire éclatante !

le public applaudit vivement. Les prétendus répondent :

C'est notre retraite qu'on chante.

Les applaudissements redoublèrent avec fureur lorsque ces prétendus éconduits ajoutèrent :

Mais attendez au moins que nous soyons partis.

Héro et Léandre, ballet en un acte, de Milon, maître de ballets en second, réussit complètement, le 27 novembre. Mlle Ninette Duport débute par le rôle de l'Amour; Mlle Clotilde-Pallas danse la pyrrhique avec autant de grace que de vigueur et de noblesse. C'est une composition pleine d'intérêt; le spectacle, les danses, l'exécution, furent généralement applaudis.

Le prix des billets d'amphithéâtre et d'orchestre est mis à 10 fr. pour les trois premières représentations d'*Armide*, à cause de la dépense faite pour cette reprise solennelle. La première recette est de 12,659 fr. 80. 31 décembre 1799. On revient aux prix ordinaires dès la seconde exhibition, et cette fois on n'encaisse que 4,898 fr. 85 c.

Armand Vestris débute dans *la Caravane;* il est présenté par son père et son aïeul. Nouveau triomphe pour la famille Vestris. *La Caravane* produisit, ce jour-là, 8,662 fr. Armand Vestris partit pour l'Italie après ses débuts.

Devismes, qui n'était plus alors de Vismes du Valgay, mais le citoyen Devismes et Bonet de Treiches, ex-conventionnel, tenaient la direction de l'Opéra. Cellérier, ancien entrepreneur de ce spectacle, leur est adjoint en qualité d'agent comptable.

Les bals masqués sont rétablis sans restriction. La première recette s'élève à 26,008 fr.; celle des huit bals n'est que de 85,907 fr.

Hécube, opéra en trois actes, de Milcent et Fontenelle; mauvaise pièce, musique *idem*. On y remarque cependant un effet d'orchestre exprimant la colère d'Achille. Une infinité de plagiats excitèrent l'humeur satirique des artistes, et l'on dit : — Les paroles d'*Hécube* sont de 1,100, la musique est de 100,000. Milcent et Centmil. 5 mai 1800. Milcent était secrétaire du Théâtre des Arts en l'an IV.

Le 26 floréal an VIII, reprise victorieuse de *Psyché;* le spectacle commença par *Anacréon chez Polycrate*. Je fis mon début à l'Opéra ce jour-là, c'est-à-dire que j'allai m'asseoir pour la première fois sur ses banquettes. Comme le fils de Laïus, j'étais jeune et superbe; j'aimais la musique avec passion et n'étais pas encore musicien; je touchais à mon seizième printemps, je

sortais de ma petite ville, de Cavaillon, je n'avais encore rien vu, rien entendu, pourtant je ne fus point émerveillé; je m'attendais à quelque chose de mieux, de plus saisissant. Depuis lors ma façon de penser à l'égard de notre premier théâtre lyrique, n'a point changé. C'est quelquefois bien, rarement très bien, mais c'est toujours insuffisant. Les forces instrumentales et vocales indiquent ce que cela pourrait être, sans arriver jamais à l'effet que l'on se promet, que l'on desire, que l'on sent, en lisant sur la partition le finale de *Don Juan* ou celui de *Moïse*. Ce résultat, je ne l'ai rencontré que dans la petite salle du Conservatoire, en écoutant les symphonies de Haydn, de Mozart, de Beethoven, les ouvertures de Weber.

Voilà, je vous l'avoue, une musique entière.

Une musique agissant sur le cœur et sur la poitrine, vous serrant de tous les cotés. Je ne parle que de l'orchestre; quant aux forces chorales, je pense que doubler celles de l'Opéra, ce ne serait pas trop pour atteindre ce but. On pourrait y parvenir plus aisément, y parvenir même en diminuant le nombre des choristes! mais il faudrait se décider enfin à mettre en vers nos drames lyriques. Les choristes, maintenant occupés à mastiquer des mots prosaïquement alignés, des syllabes qui, frappant à faux, n'ont aucune sonorité, des paroles qui deviennent incompréhensibles à force d'être morcelées en dépit du bon sens, les choristes attaqueraient la note à plein tuyau, franchement, dès qu'elle s'accorderait avec le mot. On ne serait plus obligé de les retenir pendant des mois entiers pour leur fourrer dans la tête un gachis rebutant, que leur intelligence repousse. Deux jours leur suffiraient pour apprendre un chœur dont le rhythme poétique s'accorderait avec le rhythme de la mélodie. Nos choristes ne chantent qu'à demi-voix, quand ils chantent! parce qu'il est impossible qu'ils fassent autrement; vous doublerez leurs moyens sonores en leur donnant à réciter musicalement des vers mesurés. C'est là tout le secret des Italiens, des Allemands surtout que vous avez tant admirés. On ne dira plus de vos académiciens chantants : — Ils sont là-haut quarante qui ont de *la voix* comme quatre. »

Je pourrais faire un feuilleton complet sur la représentation du 26 floréal an VIII ; je m'en souviens comme des spectacles de cette semaine. Je ne vous parlerai pas plus d'*Anacréon*, de *Psyché*, que de la prose acerbe, atroce, du *Chant du Départ*, exécuté, fort heureusement, par l'orchestre seul avant l'ouverture de l'opéra, sans musique sur les pupitres. Les symphonistes savaient admirablement leur partie ; ils regardaient aux loges, souriaient à leurs amis et connaissances, en jouant la musique de Méhul. Cet air était alors le prélude obligé de tous les spectacles ; il n'excitait aucune passion politique, n'éveillait aucun souvenir douloureux ; tout le monde pouvait l'applaudir, et la prestesse, la galanterie que l'on mettait à l'offrir au public l'empêchait de réclamer d'autres refrains patriotiques. Le premier consul voulait bien ne pas priver les amateurs de leur ration ordinaire, mais servait leur gout à sa fantaisie. Je vous dirai cependant qu'une rixe violente eut lieu dans le parterre : on s'y battit à coups de sabre. Les combattants ne purent tirer leurs armes du fourreau, la presse le leur défendait ; je les vis se frappant sur la tête et sur les épaules avec la monture de leurs glaives recourbés. Cette manière d'espadonner était encore assez dangereuse ; le sang coulait ; personne cependant ne s'en émut ; les scènes de ce genre étaient si fréquentes au spectacle, que le public n'y faisait aucune attention. Des voisins conciliateurs et le premier coup d'archet de l'orchestre désarmèrent les champions.

Je m'installe au théâtre de la République et des Arts ; maintenant je vous conterai ce que j'ai vu de mes yeux, entendu de mes oreilles. J'ai franchi l'antiquité, le moyen-âge de notre Académie impériale de Musique ; j'arrive aux temps modernes, et pourtant il me reste encore à vous parler de ses exercices pendant cinquante-cinq ans. Je voudrais bien n'en avoir pas tant vu.

Gardel se lance dans le genre comique. *La Dansomanie,* folie de très bon gout, obtient un succès d'enthousiasme. Gardel y représente un des principaux personnages, danse le menuet admirablement, et joue un concerto de violon sur lequel on exécute des pas de divers caractères. Goyon, excellent pantomime, se distingue dans le rôle du dansomane. 14 juin 1800.

On valse pour la première fois à l'Opéra; le ballet nouveau permettait d'introduire sur la scène une danse fort à la mode alors dans les salons. La valse, que nous avons reprise des Allemands en 1795, était depuis quatre cents ans une danse française : témoin le livre du père Aubri, cordelier, ayant pour titre *la Valse d'Enfer et périlleuse*. C'était un prélude, une annonce de *la Ronde du Sabbat* de Victor Hugo. Le père Aubri, cordelier, écrivait au commencement du XIVe siècle.

En floréal en VIII, le personnel de la danse était renouvelé presque en entier. Nous voyons deux demoiselles Saulnier jouer les rôles de Vénus; Mlle Coulon, Mlle Clotilde, qui brillent dans le genre noble; Mme Pérignon; Mlle Chevigny la remplaça bientot et fut supérieure à toutes celles qui l'avaient précédée et qui l'ont suivie : quelle verve! quelle gaieté dans le comique! dans les rôles sérieux quelle chaleur! Mlle Delisle, malgré son embonpoint, montrait de la vigueur et de la légéreté; Mlle Millière, à la jolie figure chiffonnée, se distingua dans la danse rapide et brillante. Mme Gardel tenait le rang suprême, et Mlle Chameroy, Mme Vestris, Mlles Colomb, Louise Taglioni, faisaient assaut de talent avec ces virtuoses. Vestris, Milon, Goyon, Beaupré, Saint-Amand, Branchu, Beaulieu, Aumer, Giraud, Taglioni, figuraient tour à tour avec ces dames.

« Au citoyen Lepan, directeur du *Courrier des Spectacles*.

Paris, le 20 floréal an VIII.

» Dans la saison où le soleil manifeste sa puissance, dans la saison où Flore étale sa brillante parure et répand dans les airs ses parfums les plus doux, il est insensé de croire que l'homme, qui a besoin de saisir les présents trop passagers que lui offre le retour des beaux jours, consente à se renfermer dans les salles de spectacle au plus beau moment de la soirée. Il faut attendre que la nuit ait voilé de ses ombres les richesses de Pan, alors, et seulement alors, on peut offrir au public les productions du génie et des beaux-arts; telles ingénieuses qu'elles soient, elles ne tiennent jamais que le second rang après les prodiges de la nature. D'un autre coté, la nation française a adopté une autre manière de diviser la journée.

» Ainsi, pour que la raison coïncide avec les usages et l'ordre des

saisons, j'ai pensé qu'il convenait, pendant tout le temps des chaleurs de l'été, de n'ouvrir le Théâtre des Arts qu'à neuf heures du soir, après que le poids du jour est tombé. J'espère que cette disposition plaira au public; elle augmentera ses jouissances en réglant la série de ses plaisirs. Les citoyens et les artistes auront le temps de diner à leur aise avec leur société, de se rendre aux promenades et dans les jardins, d'y admirer ce sexe enchanteur dont les graces et l'élégante toilette en augmente l'ornement; et, après avoir respiré un air pur, ils viendront s'asseoir à l'Opéra, qui n'ouvrira son spectacle que quand la nature aura fermé le sien.

» Je vous prie de prévenir le public qu'à dater de la première décade de prairial prochain, l'Opéra ne commencera qu'à neuf heures du soir.

» Salut et fraternité,

» DEVISMES. »

Un houra de plaisanteries et d'épigrammes accueillit la lettre amphigourique du citoyen Devismes. Elle fut mise en vers et chantée sur la *Marche du roi de Prusse*, dans un vaudeville ayant pour titre : *Une Nuit de Frédéric II*, que l'on joua bientot après sur le théâtre Favart. Le directeur d'un spectacle de Berlin y représentait Devismes; on l'engageait à prendre des moyens pour dissiper les nuages de fumée et chasser l'odeur de la poudre qui remplissaient le théâtre après les pluies de feu; sa *prima donna* répondait pour lui de cette manière :

Notre directeur n'y peut rien,
Et sur ce point il faut l'absoudre,
Ici tout le monde sait bien
Qu'il n'a pas inventé la poudre.

L'Opéra continua d'ouvrir son spectacle à six heures du soir, bien que la nature n'eût pas fermé le sien.

Tous les décadis, deux loges du théâtre de la République et des Arts sont mises à la disposition des militaires aveugles, estropiés, qui revenaient de la campagne d'Égypte. Le ministre veut — que ces militaires soient dédommagés, par le plaisir d'entendre une parfaite exécution musicale, des autres jouissances dont le sort des combats les a privés. »

Mme Devismes, femme du directeur du théâtre de la Répu-

blique et des Arts, pianiste excellente, à qui Steibelt a dédié son œuvre IVe de sonates, compose la musique d'un petit opéra. *Praxitèle ou la Ceinture* réussit à merveille : on y remarque le chœur des jeunes artistes, et l'air chanté par l'Amour. Mlles Aubry, Florine, Auguste représentent des modèles du statuaire grec. 24 juillet 1800.

Devismes avait été dépossédé le 1er avril 1780 ; après sa destitution, il réclama le remboursement des 500,000 livres déposées dans la caisse de la ville pour son cautionnement et ne put l'obtenir. La caisse était vide, l'ex-directeur dut se résigner à toucher les intérêts de cette somme dont il perdit les deux tiers en 1790, comme tous les autres rentiers de l'État ou des communes. C'est pour lui donner les moyens de réparer cette perte que la direction de l'Opéra lui fut de nouveau confiée.

Pygmalion, ballet en deux actes de Milon, musiqué par Lefebvre. 20 aout 1800.

Une conspiration depuis longtemps ourdie contre le premier consul Bonaparte devait éclater le 18 vendémiaire de l'an IX de la république (10 octobre 1800). Les conjurés avaient choisi la salle de l'Opéra pour exécuter leur projet. L'affiche annonçait la première représentation des *Horaces,* et les chefs du complot avaient trouvé le moyen d'assister à la dernière répétition générale de cet opéra. La scène la plus imposante, le morceau qui devait captiver le plus l'attention du public, le chœur du serment, placé dans le deuxième acte, fut désigné par eux comme le signal qui devait faire agir simultanément la troupe divisée sur plusieurs points. Soixante conjurés arrivaient à l'Opéra, chacun de son coté, se plaçaient dans des loges retenues tout exprès, ou bien parmi la foule des spectateurs. Le premier acte défilait, et rien ne devait en troubler la tranquillité. Pendant l'entr'actes et le commencement du deuxième acte, les conjurés s'emparaient des postes pour lesquels ils étaient réservés : deux allaient se placer à coté de chacune des lanternes éclairant le corridor des premières loges, et devaient les éteindre toutes à la fois dès que les Horaces et le chœur auraient attaqué l'ensemble du serment.

Aux troisièmes et quatrièmes loges, un grand nombre atten-

daient la même réplique pour lancer un déluge de fusées, de pétards, dont ils avaient rempli leurs poches ; pièces qu'ils allumaient au moyen de boîtes phosphoriques, pièces incendiaires dont le bruyant éclat devait frapper d'épouvante l'assemblée et les acteurs ; car on aurait dirigé ces pétards sur tous les points de la salle, sur le théâtre même, en criant : — Au feu ! au feu ! Au secours ! on m'assassine ! »

Une terreur panique se répandait à l'instant dans la salle ; ces projectiles brulants faisaient de cruelles blessures. Tout le monde se portait à la fois vers les couloirs ; c'était un tumulte, une mélée, qui devenaient plus horribles encore quand cette foule épouvantée aurait agité ses vagues au milieu des ténèbres des corridors. Les conjurés chargés d'attaquer la loge de Bonaparte poignardaient les deux factionnaires, enfonçaient la porte avec les fusils de ces grenadiers, et frappaient de mort le premier consul et ses quatre ou cinq compagnons. Le coup était bien préparé, tout semblait en assurer le succès, et pourtant il ne réussit pas. Un Servilius, effrayé par le danger qui menaçait *le premier consul,* dévoré de remords, et ne pouvant dormir pendant la nuit du 9 octobre, se lève, court chez le préfet de police, fait la révélation du complot dans tous ses détails, demande grâce pour son compte, et demeure en otage à la préfecture. Quatre heures du matin sonnaient, et déjà Bonaparte recevait aux Tuileries la confidence du préfet, qui n'était sorti de son hotel qu'après avoir convoqué, réuni la troupe de ses agents.

Le premier consul appelle sur-le-champ son état-major, les généraux qui lui sont dévoués et tous ses affidés ; il tient conseil en présence du préfet. Secrètement amené, le Servilius fait connaître les projets des complices qu'il a trahis. Bonaparte propose de ne pas le laisser assister à la représentation des *Horaces.* Tous les généraux sont d'un avis contraire. — C'est le seul moyen, disent-ils, de s'empárer à la fois de tous les conjurés, et de faire croire à l'existence de la conspiration. Qu'ils agissent avec une entière liberté dans leurs préparatifs, et soyons prêts à les arréter au moment de l'exécution. »

Cet avis adopté, le plan de défense et d'attaque est aussitot

réglé. Le consul ira le soir même à l'Opéra. Tous les officiers-généraux, les militaires d'un grade élevé, reçoivent l'ordre de se trouver au foyer de ce théâtre. Bourgeoisement vêtus, ils s'y promènent pendant l'entr'actes, et leurs propos sérieux ou pleins de gaieté sont étrangers de tout point à l'affaire qui les occupe. Pas un mot, pas un geste qui puisse faire soupçonner qu'ils tiennent les fils de l'intrigue. Le second acte commencé, les officiers se divisent, et vont se poster auprès des lanternes des escaliers, des corridors; un nombre suffisant veille sur la loge consulaire. Les grenadiers en faction à la porte de cette loge ont pour consigne de ne laisser approcher que les personnes répondant au mot d'ordre donné pour la soirée et pour l'Opéra seulement. La police avait introduit son régiment de satellites déguisés. On marche droit aux loges pleines de conjurés, on frappe; ils n'ouvrent pas. On a recours alors à la clé des ouvreuses, et, très civilement, ces amateurs sont priés de vider les lieux sans scandale et sans bruit. La mine est éventée, ils se résignent; on les enlève sans que le public en soit averti. Les officiers-généraux, en faction près des lanternes, exécutent la même manœuvre avec la même discrétion, le pistolet au poing. Un corps nombreux de cavalerie entourait à double rang la salle de l'Opéra; nul ne pouvait entrer ni sortir.

La scène du serment se prépare enfin. Le vieil Horace a dit :

> Jurez donc devant moi, par le ciel qui m'écoute,
> Que le dernier de vous sera mort ou vainqueur.

L'orchestre attaque, et le prélude fatal a frappé l'oreille du premier consul; mais les conspirateurs, saisis les mains pleines d'armes ou de pièces d'artifice, étaient déjà réunis au rez-de-chaussée, retenus, gardés sous les escaliers de la salle. Des voitures les avaient conduits en lieu sûr à la fin du troisième acte. Ce n'est qu'après l'opéra, quand le drame joué dans les corridors fut terminé, que l'on put s'imaginer et s'apercevoir qu'il s'était passé quelque chose d'extraordinaire. Un reste de mouvement, d'agitation, qui se manifestait dans le foyer rempli de curieux, semblait l'indiquer; mais on ne sut pas précisément le mot de l'énigme.

— La conspiration fut dévoilée par un capitaine de la ligne. — Étrange modification de la cervelle humaine, ajoutait Napoléon, et jusqu'où ne vont pas les combinaisons de la folie et de la bêtise ! Cet officier m'avait en horreur comme consul, il m'adorait comme général. Il voulait bien que l'on m'arrachât de mon poste, mais il eut été bien fâché qu'on m'ôtât la vie. Il fallait, disait-il, se saisir de moi, ne pas me faire de mal, et m'envoyer à l'armée pour y continuer de battre les ennemis de la France. Les autres conjurés lui rirent au nez; mais quand il vit distribuer des poignards et que ses intentions étaient dépassées, il vint lui-même dénoncer le tout. » *Mémorial de Sainte-Hélène.*

Le 30 janvier 1801, Peppe (Joseph) Arena, chef de brigade de gendarmerie, ayant donné sa démission après le 18 brumaire, frère de Bartolomeo Arena du conseil des cinq cents, Ceracchi, sculpteur, Corses; Topino-Lebrun, peintre, élève de David; périrent sur l'échafaud; Demerville et Diana subirent ensuite la même peine. Le plus grand nombre furent déportés à Cayenne. Cette conspiration était républicaine.

Après une tragédie réelle et d'un intérêt si puissant, je reviens au jeu de la scène pour vous signaler une heureuse innovation que l'on remarqua dans cet opéra, nouveau seulement pour sa musique. Lays, Lefèvre, Dehau, s'étaient montrés sur le théâtre pour y représenter les trois Horaces chantants. Au lieu d'être en récit, comme dans la pièce de Corneille, le combat, mis en action, fut exécuté par trois Horaces choisis parmi les danseurs, et substitués adroitement aux chanteurs. Lainez, chargé du rôle de Curiace, et les deux autres Albains eurent leurs sosies qui les remplacèrent quand il fallut tirer l'épée. Lays et Mlle Maillard se distinguèrent en représentant Horace et Camille. Adrien fut admirable dans la partie du vieil Horace. Cette réunion de talents ne put soutenir l'œuvre nouvelle, dont le titre ne parut que cinq fois sur l'affiche. La musique de Porta n'était pas aussi mauvaise que ses compositions précédentes, peut-être s'était-il inspiré de la partition écrite par Salieri sur le même livret de Guillard, mise en scène le 7 décembre 1786, sans aucun résultat satisfaisant.

Le claveciniste fameux à qui nous devons la musique de *Roméo*

et Juliette, Steibelt, avait entendu l'oratoire de *la Création du Monde*, à Vienne, en 1800. Ce bel ouvrage y fut exécuté pour la première fois à cette époque; Haydn venait de le terminer; Van Swieten, ancien médecin de l'impératrice Marie-Thérèse, en avait écrit le livret. Steibelt en apporte la partition à Paris, en fait une traduction en prose, que le comte de Ségur met en versicules rimés et non mesurés. Le pianiste ajuste ces paroles sur la musique, et les fait arriver de force ou de gré sous les mélodies de Haydn. Ce rabobinage achevé, Steibelt traite avec l'administration de l'Opéra pour l'exécution solennelle de cet oratoire sous sa direction. 3,600 francs lui furent comptés, le rimeur en toucha 2,000, Érard paya 4,000 francs le droit de publier leur partition.

Le 3 nivose an IX de la république, 24 décembre 1800, jour mémorable par l'explosion de la machine infernale, dirigée contre le premier consul Bonaparte, on exécute à l'Opéra *la Création*. Garat, Chéron, Mmes Barbier-Valbonne, Branchu, tiennent les parties principales de ce chef-d'œuvre. Ce fut un admirable concert, on dit *la Création* sans aucun appareil dramatique. Steibelt avait épuisé toutes les ressources de son adresse pour ajuster la prose miraculeusement barbare du rimeur sous les mélodies de Haydn, et son travail n'en était pas moins mauvais. Une autre version du même ouvrage allemand, faite par Desriaux, parut chez Pleyel; elle est musicale et peut être chantée. Celle de Ségur estropie les phrases de Haydn et détruit les plus beaux effets de ses chœurs.

Dieu voulut la lumière, et la lumière fut.

Ce vers, qui serait bon partout ailleurs, est d'une stupidité phénoménale sous le chant qui le reçoit. Le chœur pourra-t-il faire entendre le tonnerre harmonieux qui succède à de sombres accents, comme les rayons du soleil aux ténèbres du chaos? Pourra-t-il seconder le trait d'imitation du compositeur en faisant sonner une tenue stridente sur cette malencontreuse syllabe *fut,* qu'on ne saurait prononcer qu'en fermant la bouche, en faisant la moue, comme dit le Bourgeois gentilhomme? Essayez le même

passage avec ces mots : *la lumière brilla,* vous obtiendrez un résultat sonore, resplendissant et victorieux.

Je pourrais faire encore cinq cents observations critiques sur le gachis du noble comte, veuillez bien vous contenter de celle-là. *Fut!* ce monosyllabe que l'ineptie du parolier a rendu merveilleux en cette occasion me rappelle un autre prodige du même genre : le monosyllabe *Styx!* placé par du Rollet sur un *si bémol* aigu, ronde tenue par Alceste. Ce du Rollet *traduit* le mot italien *ombre* par *divinités du Styx!* bravo, charmant, bien imaginé! Vient ensuite *larve,* et le brigand relaps, endurci dans le crime, ose encore lui substituer sa périphrase immense, de sextuple valeur, *divinités du Styx! Ombre,* dont la rime est douce, ayant sa cadence au quatrième temps, occupe une seule mesure. Les cuivres répondent à la voix et sonnent quand elle a cessé de chanter. L'incommode loquacité du tripoteur doit empiéter nécessairement sur la mesure suivante, afin d'y poser sa rime dure sur le premier temps. La voix est alors obligée de frapper sa note essentielle au moment où les cuivres éclatent, mugissent à pleine embouchure. Quelle syllabe éminemment sonore lui donne-t-on pour l'aider à lutter contre la tempête de l'orchestre? *Styx!* oui, *Styx!* que l'on craindrait de hasarder au milieu d'un récitatif. *Styx,* mot d'un résultat sifflant et ridicule que les symphonistes n'ont jamais laissé vibrer jusqu'à notre oreille. Du Rollet traduit ensuite littéralement *morte* par *mort,* sans se douter qu'en musique, un abîme sépare ces deux expressions, à cause de l'inégalité de leur mesure, de la nature de leur accent, de leur cadence. Et les rimes dures substituées aux rimes douces dans le chœur d'introduction de cette même *Alceste!* stupide licence qui détruit l'accord en faisant tomber les voix d'aplomb sur les retards, les appuyures de l'orchestre. Etc., etc., etc. Si bonne justice était faite, le gacheux capable d'assassiner de telle manière son musicien devrait être fusillé sur-le-champ, sans forme ni figure de procès.

Revenons à *la Création.* Cet oratoire de Haydn produisit le plus grand effet. Les solistes, les chœurs et l'orchestre se comportèrent admirablement. Quatre virtuoses, un chef du chant,

un chef d'orchestre, un claveciniste accompagnant les récitatifs, cent cinquante choristes et cent cinquante-six symphonistes, en tout trois cent treize musiciens figurèrent à cette réunion solennelle. La première exécution de l'oratoire de Haydn produisit une recette de 23,974 fr. 95 c., la seconde, 10,348 fr. 52 c.

Le premier consul se rendait à l'Opéra pour entendre ce concert, quand la machine infernale éclata, non loin de sa voiture, dans la rue Saint-Nicaise, vis-à-vis du magasin de l'Opéra. Cet accident ne troubla point la cérémonie, bien que la nouvelle s'en fût répandue dans la salle. On la conta de tant de manières, qu'il n'y eut de certain qu'un événement, déplorable il est vrai, mais sans aucune intention coupable ou politique. La version adoptée au parterre, et qui vint jusqu'à moi, fut, qu'un épicier, allant à sa cave, le soir, venait d'enflammer un baril de poudre, dont l'explosion avait fait sauter deux maisons. Le public n'en sut pas davantage jusqu'au lendemain. Tous les abords de la rue Saint-Nicaise étaient investis de manière à défendre la vérification des lieux. Pendant l'*adagio* qui sert d'introduction instrumentale à *la Création*, *adagio* que l'on exécute avec une extrême douceur, le bruit sourd d'une explosion, d'un coup de canon s'était fait entendre au loin, sans alarmer l'assistance. Un moment après, le premier consul parut dans sa loge avec Lannes, Lauriston, Berthier et Duroc. Mme Bonaparte, sur le point de monter en voiture, rentra chez elle pour changer quelque chose à sa toilette, ce retard la sauva. Dix minutes après, elle vint à l'Opéra; sa fille, Mlle Hortense de Beauharnais, Mme Murat, le colonel Rapp l'accompagnaient.

Aumer donne *les Noces de Gamache*, ballet comique; il y représente le chevalier de la Triste-Figure, d'une manière bouffonne. *Les Noces de Gamache* firent fortune : le spectacle, les danses offraient des images très variées. 18 janvier 1801. Parmi les gentilles *majas*, les *manolas* élégantes qui dansaient aux noces, figurait la jolie Émilie Leverd, qui vint plus tard se placer au premier rang à la Comédie-Française. Mlle Leverd y brilla pendant vingt-cinq ans, et ne céda la souveraineté du talent qu'à Mlle Mars. Dans les représentations qu'elle donnait

sur les théâtres des départements, Émilie chantait fort bien des rôles d'opéra comique, tels que ceux de Clara, des *Deux Prisonniers*, de Denise de *l'Épreuve villageoise*, cette dernière pièce lui permettait de se faire applaudir comme danseuse.

Je cite pour mémoire *Flaminius à Corinthe*, opéra en un acte. Quatre auteurs s'étaient réunis pour tomber ensemble le 28 février 1801 : Guilbert-Pixérécourt et Lambert, Kreutzer et Nicolo Isouard.

Mme Grassini donne un concert, suivi des *Noces de Gamache :* recette, 6,000 francs ; ce n'était pas payé. Alexandre Boucher, arrivant d'Espagne, révèle aux Français un beau talent de violoniste. Mme Grassini voulait bien chanter à l'Opéra, cette virtuose acceptait avec reconnaissance la recette déposée par la foule de ses admirateurs ; mais elle se gardait avec soin d'assister aux représentations de ce théâtre : — Pourquoi n'allez-vous jamais à l'Opéra ? lui disait-on ; il faut entendre ses acteurs, ne fût-ce que par curiosité. — Je crains qu'il ne m'en reste quelque chose ; » répondit la célèbre cantatrice.

Je l'entendis alors, elle était dans toute la puissance de son talent et tout l'éclat de sa beauté. Le premier consul l'avait amenée à Paris, il la fit chanter à la fête républicaine célébrée au Champ de Mars pour l'anniversaire du 14 juillet. Huit cents musiciens étaient réunis pour cette solennité que l'on différa jusqu'au 22 afin de donner aux vainqueurs de Marengo le temps de s'y rendre. Deux régiments de grenadiers de la garde consulaire arrivèrent au moment du concert. Je puis vous assurer que la *prima donna* Grassini, malgré tout son talent, n'avait jamais entendu des bravos et des applaudissements attaqués et suivis avec un pareil enthousiasme. L'Opéra soutenu par de nombreux auxiliaires, tous les symphonistes, firent sonner le chœur de *la Caravane, La victoire est à nous*, à grand renfort de trompettes, on ne les entendit pas : l'explosion de la joie publique effaçait, couvrait le bruit trop faiblement hamonieux.

S'il n'est plus permis d'admirer la voix de Mme Grassini, on peut voir son image à-n-Avignon. Un beau portrait de cette belle cantatrice, peint par Mme Lebrun, est au musée de cette ville.

Rodolphe Kreutzer, l'un de nos violonistes les plus habiles, remarquable pour ses compositions instrumentales, continue au théâtre de la République et des Arts la carrière qu'il avait commencée plus heureusement à l'Opéra-Comique. *Astyanax*, partition en trois actes, écrite sur un livret de feu Dejaure, n'offre aucune de ces mélodies, de ces traits que l'on avait applaudis, quelques années plus tot, dans *Lodoïska*, *Paul et Virginie*. *Astyanax*, opéra d'un style vulgaire, sera suivi de nombreuses compositions du même auteur. Kreutzer va profiter du crédit que sa qualité de chef des premiers violons de l'Opéra lui donne à ce théâtre, pour y verser des productions vocales du plus mauvais gout, et dans lesquelles la science du musicien ne compensera nullement l'absence ou la trivialité des idées. Ce que j'ai de mieux à dire sur *Astyanax*, c'est qu'à la sixième représentation de cet opéra, Kreutzer exécuta dans la perfection un de ses meilleurs concertos, qui fut dansé par Mmes Gardel et Chameroy.

Lainez espadonnait vivement dans une scène d'*Astyanax;* son glaive, rencontrant un bouclier de bonne trempe, se casse, et le fragment, qui s'en détache, va se loger dans l'œil d'un amateur paisiblement assis à l'orchestre.

Devismes avait repris la direction du théâtre et le gouvernait avec son système de dépense et d'activité. Plusieurs prétendirent qu'il abusait du pouvoir de délivrer des mandats de paiement, et l'on sentit la nécessité de séparer la direction de l'administration comptable. Cette idée, bonne en soi, n'empêchait pas de conserver à Devismes sa qualité de directeur, puisqu'il savait donner tant de zèle et d'émulation aux artistes, et qu'il ne pouvait plus disposer des fonds de la caisse. En révoquant Devismes, le but fut manqué. Cet habile directeur fut remplacé par Bonet de Treiches, ex-conventionnel, commissaire du gouvernement, qui, de son propre aveu, n'entendait rien, absolument rien, à l'administration de l'Opéra. Cellérier garda son emploi d'agent comptable. L'année suivante il devint directeur; Éverat fut nommé chef de la comptabilité.

Rousseau, ténor brillant et gracieux, qui charmait les dilettantes par un style d'exécution suave et pur; Rousseau, que l'on

avait applaudi tant de fois dans les rôles d'*Orphée*, de Calpigi, de Renaud, meurt à l'âge de trente-neuf ans.

On célèbre au Théâtre des Arts l'anniversaire de la mort de Piccinni par la reprise de *Didon*, le 8 mai 1801. Mlle Armand, qui s'était fait un nom à l'Opéra-Comique, continua ses débuts par le rôle de la reine de Carthage. Une représentation de cet opéra fut donnée ensuite au bénéfice des enfants de ce maître. J'avais assisté, l'année précédente, à la cérémonie funèbre que le Conservatoire lui dédia ; j'y portais un rameau de cyprès, ainsi que tous les autres élèves de cette école. Le Sueur lut un discours en l'honneur de l'illustre défunt, et Garat, Chéron, Richer, Mlle Chevalier, chantèrent plusieurs compositions de Piccinni, dont on avait changé les paroles pour les faire cadrer avec la circonstance. Je n'oublierai jamais l'effet ravissant que Garat produisit dans le Songe d'*Atys*, en disant un solo de ténor de quatre mesures. C'était la voix d'un ange : ses accents délicieux vibrent encore dans mon cœur.

Mlle Clotilde-Augustine Mafleuroy brillait alors de tout l'éclat de son talent. Premier sujet de la danse depuis 1800, c'est la plus belle et la plus gracieuse femme que j'aie admirée à l'Opéra pendant cinquante-quatre ans bien comptés. La plus jolie et la plus séduisante qui se soit montrée à mes yeux sur le même théâtre pendant ce même laps de temps est Maria Mercandotti, je ne l'y rencontrai que vingt-un ans après. Clotilde avait en sa danse une infinité de séductions qu'il serait difficile de décrire, un certain mouvement de hanches, une manière de se pencher, de se dessiner en commençant une pirouette. S'il nous arrivait une autre Clotilde, la danse noble reprendrait à l'instant son crédit, elle exciterait des transports d'enthousiasme, d'ivresse, de frénésie, comme en l'an VIII de la république. Le prince Piñatelli, comte d'Egmont, Espagnol, figure en première ligne parmi ses adorateurs. A l'état de maison le plus somptueux, aux équipages admirables, il joignait un hommage de cent mille francs par mois que la danseuse voulait bien accepter. L'amiral espagnol Mazaredo lui fit agréer quatre cent mille francs de plus afin d'arrondir un peu mieux cette rente annuelle déjà satisfaisante. On citait encore un

banquier français qui payait cent mille francs par an le bonheur de s'asseoir à coté d'elle pendant ses repas; il s'y contentait de dévorer des yeux la dame de toutes ses pensées.

Entrer dans des détails au sujet du luxe asiatique de Clotilde serait au moins inutile, on ne me croirait pas. Elle a donné souvent un assignat de cinq cents ou de mille francs pour acquitter une dette minime, quelquefois pour payer une bagatelle, une paire de souliers, un éventail des plus simples. Soit générosité, soit paresse, elle ne voulait pas prendre la peine de changer un de ces papiers-monnaie qui pourtant représentaient encore la moitié, le tiers de leur valeur indiquée. Elle était bonne et charitable comme Mlle Guimard; les choristes, figurantes, comparses, recevaient de sa main des secours plus que suffisants, quelquefois magnifiques.

— Mlle George est une belle statue, Mlle Clotilde est une créature admirable. » Voilà ce que disaient les connaisseurs de l'époque. Avec tant de succès en galanterie, tant d'or et d'applaudissements, Clotilde était malheureuse. L'exercice de la danse provoquait en ce beau corps un trouble singulier, des émanations, qui pourtant n'étaient pas sans charmes pour certains dilettantes, des émanations s'en échappaient, et le musc dont la ballérine faisait un usage constant ne pouvait pas les corriger, les neutraliser. Ce désagrément la préoccupait au point de nuire à son repos.

Séduit par un attrait aussi puissant, Démétrius-Poliorcète aurait donné trois villes à Mlle Clotilde pour obtenir une heureuse position sous le zéphir qui répandait au loin ces atomes parfumés. Après avoir fait admirer sa danse, une joueuse de flûte célèbre exhalait une senteur qu'on eût dite émanée d'une herbe aromatique; aussi le roi Poliorcète l'avait-il surnommée *Sysimbrion*, Serpolet.

Une infiniment jolie débutante enleva le prince espagnol à cette reine de la danse, à la Vénus qui tous les soirs recevait la pomme donnée par le berger Vestris. Ce premier succès de Mlle Bigottini, cadette, fut signalé comme un événement de la plus haute importance à l'Opéra. Des triomphes d'un autre genre devaient

amener bientot la jeune virtuose au rang suprême des ballérines qu'un double talent faisait applaudir. J'ai déjà parlé d'une figurante ayant nom *Bigottini,* c'était la sœur ainée de la débutante, sœur consanguine et beaucoup plus agée. Née à Toulouse d'une mère languedocienne, la cadette appartenait à notre nation. Son père, Bigottini, de Rome, acteur excellent, avait débuté, le 17 avril 1777, à la Comédie-Italienne, par le rôle d'Arlequin dans *Arlequin Maître de musique, Arlequin Esprit follet,* dont il était l'auteur. Il y changeait de costume et de masque avec une prestesse étonnante. Le théâtre d'Audinot, maintenant l'Ambigu-Comique, fut témoin des brillants essais de Mlle Bigottini, qui, d'une seule emjambée, vint se placer au trône académique en 1801. Belle-Sœur de Milon, elle fit de grands et rapides progrès à l'école de cet habile maître.

Le roi de Prusse Frédéric II se plaisait à marier les plus beaux hommes aux plus belles femmes, genre d'horticulture qui devait lui donner des grenadiers de haute et galante futaie. De lui-même et sans effort, sans l'intervention d'une volonté souveraine, Boieldieu, notre aimable musicien, épousa Clotilde Mafleuroy le 19 mars 1802. C'était un couple charmant, *bella coppia, bella coppia in verità!* C'étaient des époux assortis à merveille au regard de la beauté gracieuse des formes. Les délices de cette union furent telles, sa lune de miel tourna si tot à la forme du croissant de la chaste Diane, que notre ami Boieldieu prit la fuite et ne s'arréta qu'à Saint-Pétersbourg, afin de se dérober à *l'excès de son bonheur extrême.* Style académique, prose lyrique d'*Iphigénie en Aulide,* rimée par du Rollet, qui n'avait pas même arrangé la tragédie de Racine en livret d'opéra. Ce travail, fait en italien, était du comte Algarotti.

Parti le 15 avril 1803, Boieldieu touchait à peine aux frontières de la Russie, qu'il reçut un message d'Alexandre; ce monarque lui conférait le titre de son maître de chapelle.

XIX

De 1802 à 1807.

Le roi et la reine d'Étrurie présentés au peuple souverain. — *Les Mystères d'Isis,* pastiche. — Catel, *Sémiramis.* — Winter, *Tamerlan.* — 600,000 francs de subvention. — Paisiello, *Proserpine.* — *Saül*, pastiche, oratoire mis en action. — *Anacréon ou l'Amour fugitif.* — L'iconoclaste Rey. — Le Sueur, *les Bardes.* — Duport, *Acis et Galathée,* ballet. — Blangini, *Nephtali.* — *Paul et Virginie,* ballet. — Albert, Mlle Bigottini. — Duport et Vestris. — Mme Catalani, Tulou. — *Castor et Pollux* de Winter. — *Ulysse,* ballet. — Trône tombant du haut des airs. — Une danseuse de soixante-quatre ans. — *Trajan,* les cymbales brisées. — Les ternes et les triolets. — Vingt-cinq théâtres supprimés à Paris. — Les Juifs et les théâtres.

Les infants de Parme, destinés à régner en Toscane, étaient à Paris; le premier consul avait tenu beaucoup à leur faire traverser notre capitale, avant de les envoyer à Florence, prendre possession du petit royaume d'Étrurie. Le général Bonaparte se plaisait aux contrastes, il voulait montrer un roi fait par lui, de ses mains républicaines ; la scène était neuve bien qu'imitée des Romains. On reçut les jeunes souverains sous le nom emprunté de *comte,* de *comtesse de Livourne.* L'incognito donnait le moyen de supprimer les embarras qu'aurait suscités la qualité de *roi*, de *reine.* Le premier consul devait, à l'Opéra, les présenter au public de Paris. Le jour convenu pour cette cérémonie, il fut indisposé. Le second consul le suppléa ; Cambacérès introduisit les infants au Théâtre de la République et des Arts.

Entré dans la loge consulaire, il prit le comte de Livourne par la main et le présenta galamment au public, qui répondit par des applaudissements unanimes.

La révolution avait mis en fuite le Morel, tyran fort peu délicat de l'Académie royale de Musique. L'ours mal léché quitte sa tanière et signale bientot sa présence. Le 23 aout 1801, Morel et Lachnith, sans respect pour le divin Mozart, pour l'honneur français, qu'une semblable turpitude allait outrageusement compromettre, s'emparent de *la Flûte enchantée,* la parodient, et la livrent au public sous ce titre : *les Mystères d'Isis*, après l'avoir indignement lacérée, après avoir remplacé les morceaux supprimés par des fragments des *Nozze di Figaro*, de *Don Giovanni*, des symphonies de Haydn. Comment avec tant de richesses n'a-t-on fait qu'un pastiche ridicule?

Les Misères d'Isis, tel est le nom que les musiciens de l'orchestre donnèrent à ce gachis.

Le dérangeur Lachnith, le démolisseur ignare des opéras de Mozart, prit un soir place au balcon pour assister à la représentation des *Mystères d'Isis*. Attendri jusqu'aux larmes, et dans un transport d'enthousiasme, d'admiration pour *son* œuvre, il s'écria : — C'en est fait... je ne veux plus *composer* d'opéra..... je ne ferais jamais rien de mieux. » Où l'amour-propre va-t-il se nicher?

Le 10 octobre, second concert donné par Mme Grassini, suivi du *Déserteur*, ballet; la recette s'élève cette fois à 13,868 fr. 52 c.

Le 27, *Évélina, Pygmalion*. Mlle Clotilde représente Galathée; Mlle Bigottini débute avec beaucoup de succès par le rôle de Delphide; elle prend ensuite celui de Psyché dans le ballet de Gardel, et sa victoire est plus éclatante.

Le Casque et les Colombes, opéra en un acte, de Guillard et Collin d'Harleville, musique de Grétry, n'a que trois représentations. Je me souviens d'une jolie romance, *Le farouche dieu des combats*, que j'entendis composer par l'auteur de cette partition. 7 novembre 1801.

Adrien, de Méhul, est repris avec des changements, et n'obtient que deux représentations.

Le Retour de Zéphire, ballet en deux actes de Gardel, musique de Steibelt; succès. 3 mars 1802.

Chant des Bardes en l'honneur de la Paix et des Héros français, dans le genre gallique. Tel est le titre d'une cantate de Baour-Lormian et Le Sueur, exécutée à l'Opéra le 14 avril 1802.

Le jour de Pâques, 18 avril, le concordat fait avec le saint siège, le 15 juillet précédent, est proclamé solennellement en France. Les consuls vont le présenter au corps législatif, qui le sanctionne, et se rendent ensuite en grande pompe à Notre-Dame pour remercier Dieu du rétablissement de la religion en France. Les musiciens de la chapelle consulaire et du Théâtre de la République et des Arts sont réunis pour chanter une messe, un *Te Deum*. Paisiello, maître de chapelle des consuls, compose pour cette cérémonie une messe à double chœur et double orchestre, exécutée par deux cents musiciens placés à droite, et deux cents à gauche de la grande nef.

Desriaux avait fait un livret d'opéra de *Sémiramis*, tragédie de Voltaire; on attendait avec impatience la partition de cet ouvrage, écrite par Catel, l'un des meilleurs professeurs de composition du Conservatoire. Le ténor Roland, élève de cette école, devait faire son entrée au théâtre par le rôle d'Arsace. Le succès de l'opéra nouveau ne répondit point à l'espérance des nombreux amis de Catel. Représentée le 4 mai 1802, *Sémiramis* ne parut sur la scène que vingt fois en deux ans.

Ninette ou le Caprice amoureux, ballet en trois actes, de feu Maximilien Gardel. 15 juillet 1802.

Larrivée meurt au chateau de Vincennes le 7 aout 1802. Son frère ainé, demeurant à Meudon, atteint de la même maladie, cesse de vivre le même jour, à la même heure.

Coralli débute le 23 aout dans *les Mystères d'Isis*; ce danseur devint plus tard maître de ballets de l'Académie royale de Musique.

Winter, qui s'était fait un nom en Allemagne, donne à Paris *Tamerlan*, partition écrite sur un livret que l'inévitable Morel avait taillé dans *l'Orphelin de la Chine*, tragédie de Voltaire. *Tamerlan* n'est représenté que douze fois en douze mois.

Villoteau, qui depuis a publié plusieurs ouvrages sur la musique, imprimés aux frais du gouvernement, arrivait d'Égypte; il était du nombre des savants adjoints à l'expédition commandée par le général Bonaparte. Villoteau rentre gaiement à l'Opéra le 12 octobre 1802, pour y jouer le rôle de Panurge.

Jeune, belle, au moment de ses triomphes les plus éclatants, Louise Chameroy meurt à l'âge de vingt-trois ans le 13 octobre. Le curé de Saint-Roch ferme les portes de son église au corps de la danseuse, qu'il croyait excommuniée; et, parmi les nombreux amis qui rendaient les derniers honneurs à cette virtuose, nul n'a l'idée de faire l'exhibition des lettres patentes données par Louis XIV à l'abbé Perrin, le 28 juin 1669, pièce probante qui garantit les acteurs de l'Opéra des foudres de l'Église. Un vieux almanach des spectacles, ouvert au bon endroit, imposait silence à l'opposition, en lui faisant reconnaître son erreur. Un ecclésiastique mieux instruit, desservant l'église des Filles-Saint-Thomas, s'empresse d'accueillir les restes de l'infortunée ballérine, et de leur accorder les cérémonies de la sépulture chrétienne. La conduite du curé de Saint-Roch fut désapprouvée, même par l'archevêque de Paris, qui témoigna son mécontentement en ordonnant une retraite de trois mois à ce pasteur. — Afin que, rappelé à ses devoirs par la méditation, il pût se souvenir que Jésus-Christ commande de prier même pour ses ennemis. » Cette phrase figure dans un petit article rédigé par le premier consul, et qu'il fit insérer dans *le Moniteur universel.*

Mlle Chameroy mourut à la peine et d'une suite de couche; épuisée, excédée par le travail et la fatigue. Mlle Gosselin ainée, devenue Mme Martin, fut ensuite une autre jeune victime du même genre. La danse théâtrale, les exercices journaliers nécessaires, indispensables pour former un talent et le maintenir à sa hauteur, exigent une continuité de labeur et d'efforts dont le public ne se fait point une idée, même imparfaite.

Mme Mara, la célèbre, la ravissante cantatrice qui charmait la cour et la ville en 1784, revient à Paris et donne un concert à l'Opéra. Sa manière de dire le récitatif est toujours admirable, mais sa voix n'a plus assez d'éclat et d'énergie pour les grands

effets dramatiques. Mme Grassini, dans toute la puissance de son talent, est un objet de comparaison funeste pour Mme Mara, dont le tort principal était d'avoir ajouté deux ans à son demi-siècle. Elle fit peu de sensation. La recette du dernier concert que cette virtuose venait de donner à Londres s'était élevée à 27,000 fr. Mme Mara cessa de vivre à Revel en 1833, agée de huitante-quatre ans.

Le Théâtre de la République et des Arts est mis sous la surveillance d'un préfet du palais. Morel en est directeur, Bonet de Treiches administrateur comptable. *Arrêté des consuls du 6 frimaire an VI.*

Les trois consuls, les ministres de l'intérieur et de la police, le général Junot, les citoyens Maret, secrétaire d'état, Rœderer, Coulon, secrétaire général du ministère de l'intérieur, occupaient, gratis, dix-sept loges à l'Opéra, formant ensemble un total de 94 places. Bonaparte se fit donner l'état de ces non-valeurs annuelles, et, le 26 frimaire an XI, l'enrichit de l'apostille suivante :

— A *datter* du 1er nivôse, toutes ces loges seront payées par ceux qui les occupent. BONAPARTE (1). »

Ces deux lignes autographes du premier consul firent entrer 60,400 francs dans la caisse de l'Opéra. Bonaparte préchait d'exemple, sa part était de 15,000 francs. 9 décembre 1802.

Une indisposition de Saint-Amand fit la fortune de Duport; on eut recours à ce danseur pour représenter Zéphire dans *Psyché.* Duport dansa d'une manière si parfaite que le public le prit en affection. La réputation brillante qu'il s'est acquise ensuite date de cet heureux jour.

Lucas et Laurette, ballet en un acte de Milon, musique de F. C. Lefebvre; succès.

Grétry, comptant alors sa soixante-deuxième année, termine sa carrière musicale par *Delphis et Mopsa,* pastorale en deux actes, que le public accueille froidement.

---

(1) Cette pièce curieuse fait partie de la collection de M. Régnier, de la Comédie-Française.

— Arrêté des Consuls du 20 pluviose an XI (10 janvier 1803).

» Article Ier. Le préfet du palais, qui a la surveillance du Théâtre des Arts, n'est chargé d'aucune comptabilité.

» II. Sous lui sont : un directeur, un administrateur comptable, tous nommés par le premier consul....

» IX. Pendant l'an XI, le ministre de l'intérieur ordonnancera 50,000 francs par mois au profit du Théâtre des Arts. L'ordonnance sera délivrée à l'administrateur comptable....

» La recette du caissier se compose :

» 1° Des recettes journalières faites à la porte du théâtre;

» 2° Du produit des loges louées à l'année ou par représentation;

» 3° Des fonds de supplément versés par le trésor public.

Voilà 600,000 francs de subvention comptés, non pas en assignats, mais en monnaie de cours, en pistoles bien trébuchantes.

Sans bruit et sans cérémonie aucune, le premier consul élimine, soustrait le mot de *république* du titre de l'Opéra, qui redevient le Théâtre des Arts. Le public avait déjà fait cette suppression. Voyez MOLIÈRE MUSICIEN, tome 1, page 507.

Daphnis et Pandrose ou la Vengeance de l'Amour, ballet anacréontique en un acte, de P. Gardel, musique de Méhul. 14 janvier 1803.

Louis Dérivis débute dans *les Mystères d'Isis* par le rôle du grand-prêtre Zarastro, le 11 février 1803. Bel et bon acteur, voix de basse bien caractérisée et bien sonnante, il réussit à merveille dès la première soirée. Son camarade Louis Nourrit, sorti comme lui du Conservatoire, n'obtient pas moins de succès le 8 mars suivant. On admire sa voix de ténor, pleine, élevée, suave, sonore, dans *Armide* : c'était un Renaud précieux. Telle était la défiance qu'inspirait la jeunesse d'un nouvel acteur, que l'on ne permit point à Dérivis de prendre sur l'affiche le titre d'*élève du Conservatoire*. Le débutant avait à peine triomphé que l'on offrit de le lui rendre ; Dérivis refusa de l'accepter.

Le premier consul voulut que son maître de chapelle, son musicien favori lui donnât un opéra français, et vînt à son tour se signaler sur la scène où Piccinni, Sacchini, Salieri, ses compatriotes avaient obtenu de si brillants succès. Guillard batit un

livret avec la *Proserpine* de Quinault, et Paisiello se mit à composer une insipide et longue partition sur cette pièce radoubée, dont l'intérêt dramatique était à peu près nul. La haute protection accordée au maître italien n'empêcha pas du tout *Proserpine* de redescendre aux enfers. Cet opéra n'eut que treize représentations; on y bâillait à se disloquer la machoire. Deux morceaux ont survécu pendant quelque temps à cette lourde chute : l'air de Cérès, *Déserts écartés, sombres lieux;* le duo, *Rendez-moi donc le bien qui m'était destiné.* On applaudit en ce duo la cadence établie d'abord sur la troisième note du ton, avec tierce mineure. Cette cadence, déjà trouvée par Majo, et dont Rossini et ses imitateurs ont usé largement, était alors une précieuse et piquante nouveauté.

Après ce dernier essai malheureux, nos paroliers respectèrent Quinault, ou plutot l'abandonnèrent à son infortune trop souvent constatée; n'osant plus s'aventurer à tailler, rapiécer, rajuster sa friperie lyrique ou non. 30 mars 1803.

Afin de remplacer les concerts spirituels, on imagina de donner, à l'Opéra, pendant la semaine sainte, un oratoire mis en action. *Saül,* pastiche arrangé par C. Kalkbrenner et Lachnith, sur un simulacre de livret fabriqué par Desprès, Deschamps et Morel, fut exécuté le 6 avril 1803. La musique en était choisie dans les œuvres de Mozart, de Haydn, de Cimarosa, de Paisiello. *O salutaris hostia,* trio de Gossec, sans orchestre, y fut chanté sur des paroles françaises.

Citons en passant *Mahomet II,* opéra en trois actes, de Saulnier et Louis Jadin, qui ne fut représenté que trois fois. 10 aout.

En 1803, dans la même saison, sans bruit, sans pompe, sans éclat, on mit en sépulture trois femmes qui, pendant un demi-siècle, avaient rempli la France de l'éclat de leur beauté, des pompes de leur talent, du bruit de leurs amours : mesdemoiselles Arnould, Clairon, Dumesnil. Sophie Arnould demande à se confesser; elle raconte à son curé, celui de Saint-Germain-l'Auxerrois, toutes ses passions profanes. Comme elle lui parlait des jalouses fureurs du comte de Lauragais, celui que Sophie avait le plus aimé, le curé lui dit : — Ma pauvre fille, quels mauvais

temps vous avez traversés ! — Hélas ! s'écria-t-elle avec des larmes dans les yeux, c'était le bon temps ! J'étais bien malheureuse ! »

Ce trait du cœur doit consoler de tous les traits d'esprit de Sophie Arnould.

Le 20 septembre, on représente *Armide*, et le spectacle, qui précédemment commençait à six heures du soir, ne commence qu'à sept heures. Cet usage s'est conservé depuis lors.

Anacréon ou l'Amour fugitif, opéra en trois actes. C'est sur une malice faite jadis, bien avant nos révolutions, par Cupido, l'espiègle, au vieux troubadour de Théos, que deux paroliers, Aignan et Mendouze, équipent un livret pour Cherubini. La Fontaine a traduit l'ode qui nous a transmis le souvenir de cette perfidie. Le livret anacréontique parut fort ennuyeux et d'une froideur glaciale. On accueillit cependant plusieurs scènes avec des transports de gaieté, surtout lorsque Anacréon, s'adressant à son odalisque favorite pour lui demander à boire, lui dit : — *Esclave intéressante.* Les éclats de rire empêchèrent, pendant cinq minutes, l'acteur de continuer. Cherubini réussit pourtant malgré ses paroliers malencontreux. Lays se complaisait dans les rôles de poète, de musicien, couronné de lierre, de pampres ou de fleurs,

Animé du triple délire
Des vers, de l'amour et du vin.

Le succès d'*Anacréon chez Polycrate* l'avait mis en gout. Je citerai dans l'*Anacréon* de Cherubini, l'ouverture, que le Conservatoire nous redit encore. L'air de Corinne, *Jeunes filles au regard doux*, d'une mélodie suave, d'un tour gracieux, et dont les formes ont été si souvent imitées. Cet air a joui du triple succès de la scène, des salons et de l'école. *De nos cœurs purs*, quatuor harmonieux et solennel. *Dans ma verte et belle jeunesse*, trio d'un effet brillant et pittoresque. L'orage a pris son rang parmi les tempêtes les plus renommées que l'on ait fait tonner sur nos théâtres depuis *Alcyone* jusqu'à *Guillaume Tell.* Quand on exécuta pour la première fois l'ouverture d'*Anacréon* au concert philharmonique de Londres, l'admiration fut telle,

qu'on voulut entendre trois fois de suite le nouvel œuvre de Cherubini.

4 octobre 1803. Souvenez-vous de cette date ; c'est la dernière ouverture bonne, belle, complète, que nous aurons à signaler dans le cours de cette histoire. Depuis lors on n'a fait, à notre Opéra, pour notre Opéra ! que des essais honorables ou malheureux en ce genre. Plusieurs, certains d'y succomber, ont pris le parti d'éborgner leurs opéras, en les donnant sans ouvertures.

Adrien, de Méhul, est repris encore et c'est pour la dernière fois; s'il arrive à sa dix-huitième représentation, ce n'est pas sans peine.

Le Connétable de Clisson, opéra en trois actes, d'Aignan, triple galimatias du musicien Porta, ne tombe pas tout à fait. A la honte du public parisien, cette nouvelle turpitude, élaborée par un des fabricants de *la Réunion du* 10 *Aout*, paraît dix-huit fois sur l'affiche en deux ans.

Porte ailleurs ta musique, Porta,
Porte ailleurs ta musique.

Tel est le refrain d'une chanson satirique, dirigée contre l'auteur du *Connétable de Clisson*. La punition n'était pas proportionnée au crime.

Le Pavillon du Calife, opéra en deux actes, de Desprès, Deschamps et Morel, musiqué par Dalayrac, n'a pas tant de bonheur : on l'abandonne après la quatrième représentation. Un joli trio s'y fait remarquer. C'est le seul ouvrage que Dalayrac ait écrit pour le Théâtre des Arts. Après la mort de ce musicien, *le Pavillon du Calife*, devint un opéra comique, prit le titre du *Pavillon des Fleurs*, et fut remis en scène à Feydeau pour y tomber une seconde fois en 1822.

Le Théâtre des Arts prend le titre d'*Académie impériale de Musique :* septième changement.

Napoléon Bonaparte, empereur des Français, voulait que les musiciens de sa chapelle, dont l'office était de louer le vrai Dieu mélodieusement, *in hymnis et canticis, in tympano bene sonante*, fussent de vrais chrétiens. Quelques rapports confidentiels aver-

tirent Napoléon que Rey, chef d'orchestre de l'Académie impériale de Musique et de la chapelle impériale, avait en son logis un oratoire mystérieux dans lequel il rendait un culte fervent à je ne sais quelle divinité païenne. La statue de sa déesse étai soigneusement cachée, aucun profane regard ne pénétrait dans ce sanctuaire, où le fidèle musicien était chaque jour tête à tête avec l'objet de son adoration. Les oraisons, les hymnes qu'il chantait pour supplier, pour honorer sa patronne favorite révélèrent enfin le secret. *Liberté! Liberté chérie!* tel était le refrain entonné soir et matin dans son retrait, par le pieux virtuose à genoux avec accompagnement de violon, ritournelles fleuries, harpèges savamment conduits.

En effet Rey, fanatique d'un autre genre, avait posé sur un autel une jolie statue de la Liberté. La donzelle n'était que de plâtre, j'en conviens, mais il avait pris soin de sa toilette. Un ruban tricolore serrait sa taille, un bonnet phrygien de drap rouge superfin, tous les matins brossé, couvrait sa belle tête grecque; c'était un vrai bijou, c'était un amour de Liberté. Je ne vous dirai pas pourquoi ce culte bizarre, cette fantaisie d'artiste, faisait froncer le sourcil de Napoléon, qui pourtant regardait en pitié cette pauvre déité détronée et recluse. Homme d'esprit, il voulut en avoir raison sans recourir à des moyens qu'il dédaignait d'employer.

Rey s'était bien comporté depuis quelque temps; il avait fait son devoir avec zèle et talent, avec décence même! chose très méritoire pour un musicien que Napoléon avait rappelé plus d'une fois à l'ordre. Ses boutades ne plaisaient pas du tout à l'empereur; surpris des écarts singuliers de son chef d'orchestre, de sa pantomime plus burlesque encore, quand il en donnait le spectacle dans la chapelle de Saint-Cloud, Napoléon lui dépêcha Duroc pour lui demander sérieusement l'adresse de l'honnête cabaretier chez lequel il s'était abreuvé le matin avant la messe. Le monarque indulgent avait pardonné cette faute; Rey s'était signalé dans je ne sais quelles fêtes, on en célébrait tant alors! Napoléon voulut le récompenser; il ordonna qu'une gratification de 3,000 francs serait offerte à son chef d'orchestre,

et qu'on la lui compterait en écus neufs, à l'effigie impériale, pour donner plus de poids à la munificence du souverain et la rendre plus éclatante.

Rey trouve ses trente piles rangées en bataille chez le trésorier du palais; il les eût emboursées de confiance, on exige qu'il les compte et vérifie, il fallait que ses yeux, son oreille, fussent également satisfaits et séduits; le musicien accepte de grand cœur, charge ses trois sacs de mille francs sur son bras, et ne fait qu'un saut des Tuileries à la rue Saint-Hyacinthe-Saint-Honoré.

Furieux, il entre dans son oratoire, et, s'adressant à sa statue, lui dit..... mais non, je ne puis pas répéter ici les injures dont il l'accabla. Le cantique était brutal, infame, il sonnerait trop mal à votre oreille. En voici le refrain : — Coquine! et j'étais assez sot pour t'adorer! Fainéante, ouvre tes yeux, ouvre-les, te dis-je; vois ce que j'ai reçu de la tyrannie! Contemple ces trois sacs d'écus neufs, brillants et sonnants! M'as-tu jamais donné la millième partie de ce qu'ils renferment? Ingrate, cœur de plâtre, idole stupide, etc. » Comme la Liberté ne répondit pas un seul mot, le musicien conclut qu'elle s'avouait coupable, et la mit en pièces en lui jetant un sac d'écus à la figure.

Que de gens qui ne savent pas même la gamme ont traité la Liberté d'une manière aussi cruelle, et que de fois on lui a brisé la tête avec des sacs d'argent! Je pourrais donner cours à mes réflexions philosophiques, déplorer la corruption du siècle: j'écrirais peut-être de fort belles choses, si je voulais répéter ce que d'autres ont dit avant moi.

La veille de la répétition générale des *Bardes,* le machiniste en chef, Bouley, qui, par fantaisie, couchait dans les bâtiments de l'Opéra, se lève pendant la nuit et vient inspecter les décorations disposées pour la manœuvre du lendemain. Il entre sur un pont non attaché par le bout opposé, s'avance, le plancher faisant la bascule, Bouley tombe et se blesse mortellement.

Le 10 juillet 1804, première représentation des *Bardes,* opéra en cinq actes, paroles de Deschamps et Dercy, musique de Le Sueur. Succès brillant, recettes longtemps productives. Après le troisième acte, l'empereur fit appeler Le Sueur par le maréchal

Bessières, afin de lui témoigner toute la satisfaction que cet ouvrage lui faisait éprouver. Napoléon était bref dans ses harangues; après quelques mots de compliments, suivis de la réponse de Le Sueur, celui-ci, se préparant à sortir de la loge impériale, s'inclinait; Napoléon le retint vivement par son habit, lui disant : — Restez là, jouissez de votre triomphe jusqu'à la fin, » ce qui fut remarqué par le public et fort applaudi. — Votre quatrième acte est superbe, mais le troisième est inaccessible ; je vous donne la croix de la Légion-d'Honneur, » ajouta Napoléon. Il envoya, quelques jours après à Le Sueur une tabatière en or, sur le bord intérieur de laquelle sont gravés ces mots : *L'empereur des Français à l'auteur des* Bardes. 6,000 francs en billets étaient dans cette riche boîte. En la remettant au chambellan qui devait la porter, il lui dit : — Ne manquez pas d'affirmer à Le Sueur que ce n'est point une faveur que je lui fais, mais un hommage que je rends à son œuvre sublime. »

Plus tard, 6,000 francs de gratification viennent récompenser encore Le Sueur; Napoléon les lui donne en reconnaissance des belles recettes que *les Bardes* faisaient faire à son Académie impériale de Musique. La reine de Prusse envoye une bague superbe en diamants à Le Sueur en échange de la partition des *Bardes;* elle en avait fait la demande à l'auteur. Il est bon de le remarquer; tant de musiciens s'empressent aujourd'hui d'expédier leurs partitions à des souverains afin de les obliger à se montrer généreux.

On venait d'exécuter les principales scènes des *Bardes* aux Tuileries, dans un concert, l'empereur dit au pape, au prince primat, à six rois qui figuraient parmi l'auditoire : — Convenez que l'Italie et l'Allemagne s'honoreraient d'avoir produit un semblable chef-d'œuvre. »

Il faut être bien sûr de son épée pour oser tenir de semblables propos.

Lainez, Chéron, Lays, Mlle Armand, remplissaient les principaux rôles dans *les Bardes.* Douze harpes sonnèrent dans l'orchestre pour accompagner les chants calédoniens. Les deux frères Naderman, Plane, Darondeau, Foignet, Callault, Vernier,

Gelineck, Cousineau, Salomon, Désargus, s'étaient réunis à Dalvimare, harpiste du théâtre.

Les acteurs de l'Académie recevaient un traitement supplémentaire pour les représentations données à la cour. Une gratification de 3,000 francs, quelquefois de 6,000 était accordée aux premiers sujets figurant dans les opéras ou ballets que Napoléon venait voir au théâtre de l'Opéra. L'empereur payait largement son écot. On ne donnait jamais rien aux choristes, aux figurants; les récompenses accordées à des gens obscurs, restent dans l'obscurité.

Mlle Victoire Saulnier, élève de Gardel, débute avec succès dans la danse noble; elle exécute un pas de l'opéra de *Dardanus*, et joue le rôle de Calypso dans *Télémaque*, ballet. 9 octobre 1804.

Mlle Masrelié, charmante danseuse de demi-caractère, est admise à l'Académie; Adrien, première basse, prend sa retraite.

Le 2 décembre 1804, les musiciens de l'Opéra se réunissent à ceux de la chapelle pour le sacre, le couronnement de l'empereur Napoléon et de l'impératrice Joséphine. La cérémonie, commencée à neuf heures, ne finit qu'à la nuit. L'église de Notre-Dame était comble depuis cinq heures du matin. Le lendemain, on eut beaucoup à balayer sous les échafaudages. Après l'onction et le couronnement, faits au pied du maître-autel par le souverain pontife Pie VII, Napoléon fut ramené à son trône, placé devant l'orgue et fort élevé. 460 musiciens chantèrent, accompagnèrent la messe et le *Te Deum*. Un signal donné du faîte de la métropole fit partir un grand ballon qui s'éleva du Champ de Mars. Décoré des armes de l'empire français, il portait des pavillons sur lesquels étaient écrits en diverses langues le jour, l'heure de son départ et le motif de son voyage; il devait annoncer le couronnement de Napoléon. Par un singulier hasard, cet aérostat, après vingt-deux heures de marche, et traversant la Méditerranée, alla tomber près de Rome.

Duport joue le rôle d'Achille dans le nouveau ballet de Gardel *Achille à Scyros*, musique de Cherubini. La pièce et l'acteur réussirent à merveille. Ce danseur, mime fort habile, devint bientot le rival de Vestris. Une bacchanale admirable brille dans

la partition d'*Achille à Scyros* et signale toute la puissance de talent du grand maître. 18 décembre 1804.

La semaine sainte fit éclore un nouvel oratoire mis en action, *la Prise de Jéricho,* dont la musique était choisie dans les œuvres des maîtres les plus célèbres. La beauté reconnue de certains morceaux assurait d'abord le succès de ces compilations, mais elles étaient faites avec si peu de gout et de talent, les pataugeurs Morel et Lachnith tripotaient ces pastiches de telle sorte, que le public les abandonnait avant l'expiration du temps pascal.

Le danseur Duport se signale comme chorégraphe le 10 mai 1805, en donnant *Acis et Galathée,* ballet en un acte. Le 7 juin suivant, il fait débuter sa sœur, danse avec elle et Louise Taglioni, le pas des *Folies d'Espagne* et la gavotte de *Panurge* dans *la Caravane.*

Mlle Ferrière, actrice fort jolie, qui tint avec honneur l'emploi des jeunes princesses, débute dans *Œdipe à Colone,* par le rôle d'*Antigone,* et réussit admirablement.

J'ai déjà fait connaître avec quelle irrévérence Mozart avait été traité, lorsque l'on eut l'idée de mettre en scène le pastiche que de stupides arrangeurs donnèrent sous le titre des *Mystères d'Isis.* Voici venir un autre chef-d'œuvre du même maître, *Don Juan,* le sublime *Don Juan,* qui ne fut pas moins outragé que *la Flûte enchantée,* bien que les tripoteurs eussent protesté, dans une préface, de leur profond respect pour le chef-d'œuvre qu'ils se proposaient de livrer à l'admiration du public parisien. Ce respect les avait retenus; ils s'étaient bornés, disaient-ils, à ne puiser que dans la partition de *Don Giovanni* les fragments de musique dont ils recomposaient le *Don Juan* français. Malgré cette résolution louable, C. Kalkbrenner, l'un des coupables, n'avait pu résister au desir d'introduire des romances et des séguidilles de sa façon dans la partition allemande, et de joindre ainsi les triviales chansons de l'auteur d'*Olympie* aux airs ravissants de Mozart : tout le reste, j'en conviens, appartenait au véritable *Don Giovanni.* Mais, hélas ! comme tous ces lambeaux avaient été déchirés, rajustés, lacérés, recousus, démolis, reconstruits, replatrés, badigeonnés : cela fait pitié ! Le charmant livret de

Da Ponte, ce chef-d'œuvre sans rival, avait été renversé de fond en comble, ainsi que l'on avait fait de la partition. Les situations dramatiques, le motif des scènes, leur agencement ingénieux, tout était changé, détruit au point de n'y rien reconnaître. Un seul morceau de l'édifice musical était resté ferme en sa place, un seul, entendez-vous? un seul, et ce morceau, c'est... l'ouverture.

Je ne donnerai point l'analyse de ce fatras harmonique, de ce bric à brac, ce fouillis, ce tohu-bohu, dans lequel se brouillaient, s'entassaient des éléments admirables. Je citerai les changements les plus monstrueux, afin de vous donner une idée du reste.

D'abord, point d'introduction; le drame s'ouvrait par un récitatif composé par Kalkbrenner. Venait ensuite le solo de Leporello, suivi d'une romance, invocation à la Nuit, sérénade ajoutée que don Juan chantait sous les fenêtres de donna Anna. Tout le reste de l'introduction avait disparu sans retour, et par conséquent la lutte de don Juan avec Anna, l'entrée du Commandeur, le duel, et le superbe trio des trois basses. Le duo d'Anna et d'Ottavio n'arrivait qu'à la fin de l'acte, et, comme don Juan avait tué le Commandeur hors de la scène, ce duo perdait ses merveilleux récitatifs instrumentés, qui doivent être dits, corps présent, sur le cadavre du défunt.

Cueillons la jeune rose
Qu'entr'ouvre le zéphir;
Fleur d'amour fraîche éclose
Appartient au plaisir.

Ces versicules, bien dignes de Morel, étaient chantés par don Juan, sur la musique du même Kalkbrenner ci-dessus mentionné. Certes, un pareil bijou devait offrir des compensations plus que suffisantes, et l'on eût été bien mal avisé si, après de telles exhibitions, on s'était permis de regretter les fragments supprimés dans l'œuvre de Mozart.

La scène sublime de donna Anna reconnaissant l'assassin de son père, son récitatif obligé, colosse d'or pur et de diamants, l'air foudroyant, *Or sai chi l'onore*, rayés d'un trait de plume ou de crayon, absents par congé délivré par les Caraïbes arrangeurs.

Anna, Elvire, Ottavio, ne paraissant pas dans le grand finale, on avait jugé convenable de faire chanter le trio des masques par trois cavaliers de la maréchaussée, gendarmes, archers, sergents ou sbires, figurant à la place de ces personnages principaux, et disant ces mots :

Courage, vigilance,
Adresse, défiance;
Que l'active prudence
Préside à nos desseins.

Pour plus de prévoyance,
Enchainons sa vaillance;
Pour se mettre en défense
Que ses efforts soient vains.

Attendons en silence
L'instant de la vengeance,
Ou la moindre imprudence
Renverse nos desseins.

Martin, Lhoste, Gaubert, chantaient, *amoroso,* ces inconcevables paroles substituées à celles que vous savez, et qui, fort heureusement, n'ont aucun rapport avec les projets d'une troupe de sbires. Cette burlesque exécution renversait de fond en comble l'harmonie du trio; les deux parties de soprane, exécutées par deux ténors, venaient se colloquer au-dessous de la partie d'Ottavio, qui devait les soutenir : la basse devenait premier soprane. Les arrangeurs ne se doutaient pas que la substitution des voix d'hommes aux voix de femmes a pour résultat inévitable la transposition d'une octave en bas, mais le jury, composé de membres de l'Institut, ne devait pas l'ignorer.

Ces trois sbires tenaient avec leurs voix mâles et polies, autant que peuvent l'être des voix de choristes, les parties d'Ottavio, d'Anna, d'Elvire, dans les solos et les ensembles du finale. C'était encore une idée éminemment dramatique et musicale des arrangeurs butors. La scène était à Naples; le Vésuve faisant irruption sur la strette du finale, renversait le palais de don Juan, la salle de bal, sans blesser qui que ce soit, et l'on voyait, à deux

pas de l'édifice ruiné, la statue du Commandeur que Leporello, sans préambule, allait inviter à souper. Cette invitation et sa réponse s'exécutaient au moyen de quelques phrases de récitatif du même Kalkbrenner :

Belle conclusion et digne de l'exorde !

Terminer un acte fulminant de Mozart par un récitatif simple, faire succéder une voix parlante au tonnerre du chœur, de l'orchestre et du volcan, est une turlupinade à nulle autre seconde; il faut l'avoir vu, de ses oreilles vu, ce qu'on appelle vu, pour oser l'écrire aujourd'hui.

Vous allez réclamer sans doute le duo charmant, *O statua gentilissima!* Patience, rassurez-vous, Kalkbrenner et ses associés vous le rendront plus tard, et, comme ils se plaisent à mettre en récit tout ce que Da Ponte donnait à l'action, don Juan et Leporello nous diront leur duo dans un salon d'auberge, après boire. Le livret a soin de prévenir qu'il s'agit d'une auberge *opulente;* don Juan n'irait pas loger au cabaret, dans une *posada*, une *venta*. La statue n'est point là pour baisser la tête, pour faire sonner son *oui* lugubre et formidable, qu'importe, les deux autres chantent leur partie, et cela suffit pour le résultat que les arrangeurs vous ont préparé.

Le dernier finale est à peu près conservé; voici comment on a traduit le début de ce morceau, *Già la mensa è preparata.*

Père des Ris, sois mon guide,
Momus au festin préside,
Beaucoup d'or, table splendide,
Ma foi, le reste n'est rien.

Voilà le *Don Juan*, le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, tel que Thuring et Baillot, aidés du musicien C. Kalkbrenner, l'ont fait représenter sur le théâtre de l'Académie le 30 fructidor an XIII (17 septembre 1805). L'Institut de France aidant, approuvant, autorisant, cet exécrable sacrilège! les membres de cette société savante formaient la plus grande partie du jury littéraire et musical de cette autre Académie, il nous sera permis de chanter :

La belle chose qu'un jury,
La belle chose qu'un jury!

Don Juan, si cruellement effondré, mutilé, dégradé, réussit pourtant; la musique de Mozart triompha malgré les efforts de ses dérangeurs. Cet opéra fut représenté vingt-neuf fois en plusieurs années. Le désordre alors porté dans cette partition est tel que, lorsqu'on a voulu mettre en scène le même ouvrage, nouvellement traduit en 1834, il n'a point été possible de se servir, même par fragments, des parties d'orchestre copiées en 1805. Si par hasard une conformité de noms vous inspirait d'étranges pensées, souvenez-vous que Baillot, notre illustre et probe violoniste, eût repoussé violemment toute complicité pour un semblable attentat.

Lays avait été si mauvais dans le rôle de Figaro qu'il n'osa point aborder celui de Leporello. Huby, première basse du théâtre d'Avignon, fut engagé tout exprès pour représenter le confident burlesque de don Juan. Ce pauvre Huby, se voyant lancé dans une œuvre de cette importance et sur le premier théâtre de la capitale, eut une telle peur, qu'il éprouva l'accident causé par la robe de médecin qu'endosse Sganarelle, robe ayant la vertu purgative (1). Homme de talent, excellent musicien, Huby prit ensuite d'honorables revanches. Roland, ténor barytonisant, représentait à merveille don Juan; Laforêt, Ottavio; Dérivis, Masetto; Bertin, la statue. Ce Bertin avait été curé (2). Mlles Armand, Ferrière, Pelet remplirent les rôles d'Elvire, de Zerline, d'Anna. La partie d'Elvire avait été renforcée de plusieurs airs; on avait réduit à rien celle d'Anna.

Martin, qui figure parmi les coryphées représentant les sbires mis à la poursuite de don Juan, chantait un jour le rôle de Saint-Phar dans *la Caravane*. Pendant le combat du premier

---

(1) Mlle Candeille, ayant éprouvé le même désagrément en 1783, ne voulut plus reparaître sur la scène de l'Opéra. Cette virtuose fut admise à la Comédie-Française en 1785.

(2) Lorsque *la Vestale* fut mise en scène sur le théâtre d'Avignon, en 1808, un capucin défroqué, Deyris, y chanta fort bien le rôle du grand-prêtre.

acte, blessé grièvement à la tête, il y porte la main et rencontre une lame plantée sur la partie latérale de son crâne. Ce n'était pas le poignard d'un Arabe, mais un couteau qu'un machiniste avait laissé tomber du cintre. La blessure, très douloureuse, n'eut pas de suites funestes.

L'Amour à Cythère, ballet en deux actes, de Henry (Bonnachon), musique de Gaveaux, ne réussit point. 29 octobre 1805.

La Fête de Mars, intermède composé par Esménard, Steibelt et Gardel, en l'honneur de Napoléon, est mis en scène à l'Opéra.

On répétait un ouvrage en trois actes de Blangini, dont Saint-Agnan avait écrit le livret, *Nephtali ou les Ammonites.* L'impératrice Joséphine, qui protégeait Spontini, dit au grand-chambellan de Luçay qu'elle desirait voir représenter *la Vestale* avant *Nephtali.* Ce desir valait un ordre. Sur-le-champ M. de Luçay fait appeler Blangini, et lui déclare qu'il ne peut se dispenser de remplir les intentions de la souveraine. Le grand-chambellan écrit à l'empereur, alors engagé dans la campagne de Pologne. Courrier par courrier, Napoléon répond que *Nephtali* doit conserver le droit de priorité de réception qu'il a sur *la Vestale*, et marcher le premier dans l'ordre des représentations. On avait interrompu les répétitions de *Nephtali,* elles furent reprises, et l'opéra de Blangini réussit complètement le 15 avril 1806. On l'exécuta vingt-sept fois. Vous voyez que Napoléon s'occupait des affaires musicales au milieu de son camp, et qu'il rendait une justice prompte et rigoureuse.

Le décret impérial du 8 juin 1806 règle les attributions des quatre grands théâtres de Paris.

— Article 6. L'Opéra pourra seul donner des ballets ayant les caractères qui sont propres à ce théâtre, et qui seront déterminés par le ministre de l'intérieur.

Il sera le seul théâtre qui pourra donner des bals masqués.

L'arrêté du ministre de l'Intérieur, du 25 avril 1807, ajoute :

— Il pourra aussi donner (mais non exclusivement à tout autre théâtre) des ballets représentant des scènes champêtres, ou des actions ordinaires de la vie.

On fit cette concession au théâtre de la Porte-Saint-Martin.

Zénor et Melzi, ballet de Gardel fait peu de sensation.

Mlle Hymm, qui, plus tard devint Mme Albert, débute, le 15 mars 1806, dans *Œdipe à Colone*, avec le plus grand succès.

Le Barbier de Séville, ballet de Duport, réussit complètement. Vous voyez que l'on dansait beaucoup à l'Opéra. 30 mai 1806.

Blache père, élève de Dauberval, avait composé pour le théâtre de Marseille une infinité de ballets remplis de tableaux gracieux et d'ingénieux détails. Parmi les œuvres de ce chorégraphe, on distinguait le ballet d'*Almaviva*. C'est à Blache que nous devons la leçon de danse répétée par une glace; scène charmante et d'un effet original, que Duport introduisit dans *le Barbier de Séville*.

Paul et Virginie, ballet en trois actes de Gardel, musique de Kreutzer, est mis en scène le 25 juin 1806. Albert et Mlle Bigottini représentent à merveille ces deux amants, Goyon est admirable dans le rôle du nègre Domingo. Kreutzer avait d'abord traité le même sujet en opéra comique d'une manière fort heureuse; la partition de *Paul et Virginie* est son meilleur ouvrage. Il en transporta la musique sur le livret nouveau de Gardel. Le public accueillit avec faveur des airs qui l'avaient déjà charmé. La pantomime gracieuse, expressive de Mlle Bigottini, ses yeux ravissants excitèrent des transports d'enthousiasme. Succès éclatant. Les pirouettes jouissaient alors de toute la faveur du public, Gardel n'en mit pas une seule dans ce nouveau ballet d'un caractère pastoral et naïf.

Chorégraphe et danseur, Duport se signale encore en donnant *le Volage fixé*. Il représente Zéphire dans ce petit ballet, et sa sœur y brille au premier rang ; elle mime et danse le rôle de Chloris, composé pour elle par un frère desireux de montrer avec tous ses avantages sa sœur et son élève. Le public se partage entre Vestris et Duport, les journalistes prennent part à cette rivalité. Les prétentions de Duport s'accrurent en proportion de ses succès ; il voulut régler lui-même ses pas, et faire monter sa sœur aux rang des premières danseuses. L'administration refusa de céder et la guerre fut déclarée. Berchoux, l'auteur de *la Gas-*

tronomie, écrit un poème sur les prouesses des deux rivaux et les querelles de leurs partisans. Cet ouvrage, ayant pour titre *la Danse ou les Dieux de l'Opéra*, ressemble trop à la *Polymnie* de Marmontel, au regard de l'injustice. Berchoux immole Vestris à Duport, comme l'auteur de *Polymnie* sacrifie Gluck à Piccinni. Ces deux poèmes sont maintenant tombés dans l'oubli. La rivalité, les disputes de Vestris et de Duport n'avaient point assez d'importance pour mériter l'honneur d'une épopée en six chants. Dorat avait consacré la troisième partie de son poème de *la Déclamation* aux chanteurs, aux danseurs de l'Académie royale de Musique : Sophie Arnould, Madeleine Guimard en étaient les héroïnes.

Tous les musiciens distingués qui venaient à Paris étaient invités à se faire entendre aux concerts de l'empereur, sous la condition expresse d'accepter, en argent une récompense honorable et proportionnée à leur talent. Les virtuoses, les femmes surtout, refusaient toujours leurs honoraires, dans l'espérance qu'on les remplacerait par quelque bijou, la valeur en eût-elle été bien moindre que la somme offerte. Un présent de Napoléon était l'objet de leurs desirs, de leur ambition. Mme Catalani, cantatrice dont la réputation était européenne, quand elle vint à Paris au printemps de 1806, n'obtint pas cette faveur, mais elle fut richement rémunérée : 5,000 fr. comptant, une pension de 1,200 fr., et la salle de l'Opéra prêtée, tous frais payés, pour deux concerts, dont la recette fut de 49,000 francs; tel est le prix que l'empereur offrit à cette virtuose pour avoir chanté des cavatines à Saint-Cloud le 4 et le 11 mai 1806. Elle donna son premier concert à l'Opéra le 21 juillet suivant : les prix des places étaient de 36, 18, 9 et 6 francs.

La voix de Mme Catalani, ferme, forte, brillante, volumineuse et d'un timbre flatteur, soprane admirable d'une prodigieuse étendue, d'*ut* en *sol* sur-aigu, merveille d'agilité, fit une sensation difficile à décrire. La manière de chanter de ce foudre de guerre laissait beaucoup à desirer dans le style noble, large et soutenu. Sur ce point, elle devait céder le pas à Mmes Grassini, Barilli; mais à l'égard de l'agilité, de la vigueur, du *brio* de

l'exécution, Mme Catalani pouvait entonner un de ses airs favoris et dire : *Son regina!* la cantatrice était alors sans rivale. Elle excellait dans les traits chromatiques ascendants et descendants d'une extrême rapidité, pendant lesquels on voyait son menton s'agiter et marquer l'articulation de chaque note. Son exécution, merveilleuse d'audace, avait fait palir bien des talents du premier ordre, et les instrumentistes n'osaient plus figurer à coté d'elle. Tulou se présente, sa flûte est applaudie avec enthousiasme après la voix de Mme Catalani. L'épreuve était dangereuse, la victoire en fut plus brillante pour le jeune artiste aventureux : on ne se borna point à le complimenter sur son bonheur.

Winter n'avait obtenu qu'un succès médiocre en faisant représenter son *Tamerlan*. On attribuait cette infortune au livret pitoyable de Morel. Afin de réparer un premier échec, les protecteurs du musicien allemand lui confièrent le *Castor et Pollux* de Bernard, drame que nos académies regardaient comme un chef-d'œuvre, et que l'on avait chanté pendant soixante ans avec la musique de Rameau. Le factotum, le badigeonneur de l'Opéra, Morel voulut corriger, rajuster à sa fantaisie la tragédie de Bernard comme il avait fait de celle de Voltaire. Winter transcrivit sous ce vieux livret la musique d'un *Castore* qu'il avait fait exécuter au théâtre italien de Londres. L'œuvre mise deux fois sur le métier aurait dû sortir un peu moins mauvaise après cette refonte. Winter échoua complètement cette fois ; son opéra, bien que soutenu par la pompe du spectacle et de la mise en scène, fut rayé du répertoire après treize représentations données en quatre mois, à dater du 19 aout 1806. Le galimatias du Morel était une merveille dont les journaux de l'époque réjouirent leurs abonnés. Remarquez, s'il vous plaît, que tous ces musiciens étrangers, appelés pour *enrichir* le répertoire académique nous apportaient des rogatons déjà servis sur les tables de nos voisins.

Voici venir les pièces de circonstance écrites pour célébrer les hauts faits de Napoléon. Le 2 janvier 1807, paraît *l'Inauguration du Temple de la Victoire*, intermède, paroles de Baour-Lormian, musique de Le Sueur et Persuis. Ce dernier était un des

chefs du chant de l'Académie. Persuis, bon praticien, mais sans génie aucun, s'était produit plusieurs fois à l'Opéra-Comique. De premiers essais plus que malheureux auraient dû lui fermer les portes de notre grand théâtre lyrique, l'intrigue les lui fit ouvrir. Entré dans la maison, il sut manœuvrer de manière à pousser en avant ses compositions insipides. Il les hasarda sous le patronage puissant de Le Sueur, et s'affranchit bientot de l'appui de ce maître. Morel! Persuis! quel attelage! que de fois notre Académie a servi de pature aux imbéciles favorisés!

Ulysse, ballet en trois actes de Milon, musique de Persuis, est reçu froidement le 27 février 1807. A la première exhibition de ce ballet, Mlle Aubry, le bouclier au bras, la lance en main, le casque en tête, sous les traits de Pallas, descendait paisiblement dans une gloire. Un nuage qui devait remonter en même temps, accroche en route cette gloire, la soulève par derrière comme un panier, un seau que l'on vide. Le trône de Minerve, n'ayant pas été fixé par des boulons à la charpente de la gloire, en est à l'instant séparé : Mlle Aubry n'a d'autre moyen de salut que de s'élancer en avant. Sa chute sur le parquet n'aurait pas eu des suites bien facheuses, si le trône, tombant après elle et sur elle, n'était pas venu lui fracasser un bras à deux endroits. Témoin de cet accident, l'impératrice Joséphine montra le plus vif intérêt pour la danseuse blessée. Une représentation que l'Académie s'empressa de donner au profit de Mlle Aubry; les offrandes nombreuses que Joséphine reçut dans un bal qu'elle avait organisé tout exprès aux Tuileries, en faveur de sa protégée, jointes à la pension du théâtre, permirent à l'académicienne de faire rajuster son bras et d'opérer sa retraite honorablement.

Boutron, le machiniste en chef, avait donné sa démission. Mme Branchu, qui toutes les semaines, enlevait Renaud dans un nuage pour le conduire au bout de l'univers, ne reprit cette route périlleuse qu'au moment où Boutron redevint le pilote de sa nacelle aérienne. Encore se faisait-elle enchainer au nuage par une ceinture de fer solidement accrochée et vissée. Je vous révèle ici les secrets des magiciens de l'endroit; dans ces vols si légers de Zéphire, de Pallas ou d'Armide, si quelque brouillard vient à

s'abattre vers la terre, il écrase tout, gens et bêtes, effondre même le plancher. Admirable légèreté! Je ne dis rien des trappes qui pourraient couper un homme en deux parts, si les trappes un jour étaient moins surveillées. On a bien raison de redouter leurs malices!

Mlle Chevigny s'élevait jusqu'au sublime de son art en représentant la nourrice du roi d'Ithaque. Il faut avoir vu la scène de la reconnaissance dans *le Retour d'Ulysse* pour savoir ce que c'est que la pantomime et se faire une idée de l'intérêt que le ballet d'action peut inspirer. Cet art se perd de jour en jour et ne compte plus que de rares virtuoses.

Beaucoup de personnes de la société particulière, intime, de Mlle Guimard, ne l'ayant jamais vue au théâtre, desiraient vivement de connaître son talent, et la priaient avec instance d'exécuter devant elles un de ses pas favoris. Elle refusait toujours, donnant pour excuse l'incommodité de ses vêtements de ville. La ballérine célèbre se décide enfin; elle assigne son public pour le lendemain à cause des préparatifs nécessaires. L'assemblée fut exacte au rendez-vous. L'orchestre préludait, annonçait l'entrée de la nymphe bocagère et du faune qu'elle s'était choisi, lorsqu'un rideau se détache du plafond, se déploie devant la scène et s'arrête en chemin, de manière à voiler seulement la moitié du buste des danseurs. La petite Guimard ne comptait alors que soixante-quatre printemps, elle montra des jambes, des bras de nymphe agissant encore avec la grace voluptueuse et la vivacité de la jeunesse. Elle fit des merveilles, et le plaisir qu'éprouvèrent ses admirateurs ne fut point troublé par l'aspect d'une figure qui n'avait pas échappé si bien aux outrages du temps. Cet ingénieux artifice rendit l'illusion complète, et charma les élus admis à cette scène d'intérieur.

Napoléon avait fait grâce à je ne sais quel prince d'Allemagne compromis dans une conspiration. Sollicité par la femme de ce prince, Napoléon jeta les pièces de conviction au feu, disant : — Vous le voyez, madame, je ne puis pas condamner, il n'existe plus de preuve. »

Esménard s'empresse de batir un livret sur ce sujet, livret qui

ressemblait considérablement à celui d'*Adrien* de Métastase, de Hoffman, et le donne à Le Sueur pour le mettre en musique. Il fallait se hater afin de conserver à cette pièce le mérite de l'à propos; Persuis, toujours prêt à se faufiler dans les entreprises des auteurs, obtint de Le Sueur une partie de ce travail. *Trajan* fut mis en scène en grande pompe et réussit. Le triomphe de l'empereur romain réunit un nombre prodigieux de figurants, les chevaux abondèrent en cette longue marche; Trajan terminait la procession et le drame en brulant les pièces du procès criminel sur un réchaud. 23 octobre 1807.

Trajan eut une suite de belles représentations, qu'il dut à la circonstance; paroles et musique tout était au-dessous du médiocre. Les noms de Le Sueur et de Persuis figuraient ensemble sur l'affiche. Mais Persuis, l'homme aux changements, aux coupures, s'appliqua si bien à faire disparaître les morceaux de Le Sueur, à les remplacer par d'autres de sa façon, que bientot la marche triomphale fut le seul fragment de l'auteur des *Bardes* qui restât dans la partition de *Trajan*. Adoptée par tous les régiments, cette marche était devenue populaire, il eût été ridicule, impertinent, que la *Marche de Trajan* ne se trouvât plus dans *Trajan;* Persuis fut donc obligé de la respecter. Une marche guerrière ou religieuse n'est pas une composition assez importante pour autoriser un musicien à mettre son nom après le titre de l'opéra dans lequel on avait bien voulu la laisser; aussi l'usurpateur Persuis fit-il rayer le nom de Le Sueur de l'affiche, et *Trajan*, dépouillé, puis rhabillé, devint l'œuvre de Persuis tout seul. C'est ainsi que les cuisinières de certains curés en usent à l'égard des volatiles de la basse-cour du presbytère, elles disent d'abord : — Les poules de M. le curé, ensuite — nos poules, » plus tard, — mes poules. »

De toute la partition de *Trajan*, il ne m'est resté dans la mémoire que la marche triomphale, et l'air de ballet, en *ré mineur*, à deux-quatre, assez bien caractérisé, dont on fit une contredanse. La recette de la première représentation de *Trajan* fut de 10,377 fr. 45 cent. S'il y avait des claqueurs dans la salle, il faut croire qu'ils s'étaient munis de billets payés au bureau.

Rey tenait encore le sceptre de l'orchestre; c'était un homme de mérite, sans doute, mais qui ne pouvait s'élever au-dessus de son époque. Depuis quarante ans, la musique a marché d'un tel pas, que les anciens ont dû rester en chemin, quand la mort ne les a point empêchés de la suivre. Rey se démenait comme un possédé, courbait la tête pour la relever brusquement ensuite, frappait du pied, tendait les bras; sa pantomime grotesque égaya plus d'une fois les dilettantes, les fidèles qui venaient entendre encore *Armide, Œdipe à Colone* ou *la Caravane.* Je me souviens qu'un jour Pouilley, qui depuis a chanté la basse à l'Opéra, le grand Pouilley, danseur à cette époque, figurant dans un pas de guerriers, de *Trajan,* eut le malheur de frapper à faux les cymbales dont il jouait en gambadant. L'instrument précieux se brisa, les cordons seuls restèrent aux mains du cymbalier malencontreux. Rey, désespéré de voir les cymbales voler en éclats vers les quinquets, cymbales de Constantinople, s'il vous plaît, que le blocus continental rendait alors très rares et du prix de 1,500 francs, Rey, furieux, quitte son baton de mesure, étend les bras sur l'avant-scène, ramasse les morceaux, et les lance avec autant de force que d'adresse à travers les mollets sans défense de l'infortuné cymbalier. Le musicien, en embuscade, attaquant le danseur posté sur la scène, était redoutable, ses armes tranchantes auraient blessé cruellement. Pouilley oublie alors son rôle, et demande à l'empereur romain un sursis pour des affaires personnelles. Ne pouvant riposter, il fait un soubresaut toutes les fois qu'une lame de bronze siffle dans l'air et vient menacer ses jarrets. Pouilley fut plus adroit qu'Achille, il sut esquiver les coups et sauver ses tendons. Cette gavotte improvisée, ce pas d'un caractère original, ressemblait assez à la danse du dindon sur une plaque de tôle brulante.

Rey jouait à la loterie comme une cuisinière, et la bonne exécution des opéras dépendait trop souvent de la coïncidence des représentations avec les jours de tirage. Tout l'argent de ce chef d'orchestre passait dans la caisse de la loterie. La veille d'un tirage, il rêvait à ses numéros; préoccupé, distrait, il lachait la bride à ses musiciens. Le lendemain, trompé dans ses espéran-

ces de fortune, gémissant sur la perte de ses mises, il communiquait à l'orchestre la véhémence de sa fureur intestine. Un soir, il pressa le mouvement de telle façon que Lays fut obligé de supprimer beaucoup de notes afin de ne pas rester en arrière. L'acte fini, ce chanteur dit à Rey : — Tu m'as serré la botte, et je sais bien pourquoi. Prends-garde ! si tu renouvelles cette facétie, je m'arrête à l'instant, et je dis au public : — Notre batteur de mesure est de mauvaise humeur ; il a perdu ce matin huit ternes à la loterie, et veut me faire avaler autant de triolets. » Rey profita de l'avertissement.

Fanny Bias, que nous avons vue longtemps au premier rang des virtuoses de la danse, débute, le 12 mai 1807, dans *Iphigénie en Aulide*.

Un pas de sept, exécuté sur un trio de violon, harpe et cor, de Kreutzer, joué par l'auteur, Dalvimare et Frédéric Duvernoy, termine le ballet de *Psyché* de la manière la plus brillante le 12 juin.

Le décret impérial du 29 juillet 1807 réduit à huit le nombre des théâtres de Paris. Les quatre grands théâtres passent dans les attributions du premier chambellan de l'empereur, il en est le surintendant. L'administration de l'Académie impériale de Musique est alors composée de Picard, l'auteur comique, directeur ; Wante, administrateur comptable ; Despréaux, inspecteur ; Courtin, secrétaire.

Des 63 salles de spectacle ouvertes à Paris en 1791, sous le règne trop court de la liberté des théâtres, 22 avaient été brulées, démolies ou fermées ; d'autres furent construites. 33 théâtres étaient en plein exercice, lorsque le décret du 29 juillet en supprima 25 d'un seul coup, sans indemniser en aucune manière les entrepreneurs qui les exploitaient. Ces théâtres durent être fermés avant le 15 aout suivant, jour de la fête de l'empereur. Provoquée par des raisons politiques, cette suppression devint, en 1815, une mine d'or que les escrocs administratifs, tout un bagne ministériel, surent merveilleusement exploiter. Ces voleurs cauteleux, méticuleux, ténébreux, que la justice ne voulait point atteindre, firent signer de nouveaux privilèges,

que d'énormes pots-de-vin, gages indispensables des traités, accompagnaient toujours. L'impunité leur donna de l'audace; filous en titre d'office, ils gouvernèrent si bien les fonds votés pour l'entretien des spectacles de Paris, que l'on vit jeter à la tête de certains directeurs des subventions exagérées, au point que le bureaucrate pouvait lever une dîme formidable sur la somme allouée, et laisser pourtant au complice de cette infamie un total supérieur encore à ce qu'il demandait.

Race proscrite et malheureuse, toujours victimes et toujours accusés, noyés, lapidés, brulés comme empoisonneurs publics, lors même que l'empoisonnement n'existait pas; forcés de porter sur leur tête un signe de réprobation qui les exposait aux plus cruelles avanies; les juifs étaient jadis une proie que des vautours couronnés déchiraient, lacéraient, dévoraient, lorsque la soif de l'or ou les caprices du bon plaisir conseillait ces violences affreuses, ces iniques spoliations. Les juifs ne pouvaient se baigner dans la Seine; et, quand on les pendait, c'était toujours entre deux chiens. Une politique ingénieusement atroce les présentait au peuple comme un objet d'horreur et de malédiction; des actions de grâce étaient adressées à nos rois quand ils les chassaient de la France pour s'emparer de leurs richesses. Les juifs dépouillés, indignement dépossédés, sont bannis du royaume. Applaudissez à cette rigueur salutaire! citoyens dangereux, reconnus comme tels, on ne les y verra plus; la patrie est sauvée! N'en croyez rien. S'ils n'étaient les plus forts, ces juifs étaient du moins les plus rusés. Ils avaient caché la plus grande part de leurs trésors, et de notables sacrifices, en monnaie de cours, offerts à propos au barbier, au ministre, au cuisinier, aux courtisanes en faveur, apaisaient toutes les colères. Les juifs exilés revenaient en France, il faut croire que leur intérêt les y ramenait, le souverain éprouvait alors une joie secrète, en voyant ce troupeau fertile et doré rentrer au bercail, se replacer de lui-même sous les avides ciseaux du tondeur.

Nos théâtres sont une image fidèle de ces juifs. Pardonner aux proscrits, rappeler des bannis est une opération financière admirable, un glaive à deux tranchants, un sac donnant triple

mouture. Le banni paye d'abord une rançon énorme pour obtenir la licence d'ouvrir sa boutique, distribue ensuite des épingles aux entremetteuses, des pots-de-vin aux proxenètes du pacte frauduleux, et continue de payer, pendant le cours de son exploitation, le droit fixe, le droit proportionnel, la subvention de guerre, le décime, la taille, le taillon, les aides, la douane, les subsides, le péage, la gabelle, ou, puisqu'il faut vous le dire, la part des voleurs, ménagée avec prudence au moment de se mettre en route.

Mlle Clotilde prend le rôle d'Achille dans *Achille à Scyros*, à la vingtième représentation de ce ballet, donnée le 15 septembre 1807, et se fait applaudir.

Le décret impérial du 1er novembre 1807, daté de Fontainebleau, porte : — Article 1er. Un officier de notre maison sera chargé de la surintendance des quatre grands théâtres de la capitale, sous le titre de *Surintendant des spectacles.* »

QUATRIÈME ÉPOQUE.

SPONTINI, WEBER, ROSSINI, AUBER.

XX

De 1807 à 1815.

L'impératrice Joséphine, Spontini, *la Vestale.* — Louis Dérivis. — Retraite de Chéron. — *Aristippe.* — *Alexandre chez Apelles,* ballet. — *La Mort d'Adam.* — *Fernand Cortez.* — Droit des pauvres. — *La Mort d'Abel.* — Prix décennaux. — *Persée et Andromède,* ballet. — *Les Bayadères.* — Rétablissement de l'impot sur les théâtres secondaires. — *L'Enlèvement des Sabines,* ballet. — L'enlèvement des costumes romains et sabins. — *L'Enfant prodigue,* ballet. — Mort de Mme Saint-Huberti. — Une Chinoise séduisante. — *Les Abencerrages.* — *Nina,* ballet. — Mort de Grétry ; ses funérailles. — *L'Oriflamme.*

Le 15 décembre 1807, première représentation de *la Vestale.* Spontini s'était fait connaître d'abord par *la Finta Filosofa,* déjà représentée à Naples, et qui fut mise en scène sur le Théâtre-Italien de Paris avec peu de succès. *La Petite-Maison,* en un acte, signala son début à l'Opéra-Comique ; elle fut vivement sifflée. *Milton,* ouvrage plus important, réussit au même théâtre. Ces compositions ne donnaient pas une idée bien satisfaisante du talent de ce musicien. Jouy lui confia le livret de *la Vestale,* dont nos maîtres ne voulaient pas ; Spontini soumit sa partition aux juges de l'Académie impériale de Musique. On y trouva de *bonnes choses ;* mais il n'y eut qu'une voix pour con-

damner l'extravagance du style, la hardiesse des innovations, l'abus des moyens sonores, et la dureté de quelques successions d'accords : il fut décidé que l'ouvrage ne serait point exécuté. Spontini surmonta cette opposition, grâce à l'impératrice Joséphine qui lui tendit une main protectrice. Un ordre de la cour prescrivit la mise en scène de *la Vestale*. Le jury de l'Opéra ne voulait pourtant pas rétracter son verdict. Il s'était révolté sur ce qu'il y avait trop de notes; il fallait nécessairement en oter pour satisfaire le desir, le caprice ou l'amour-propre de ce jury, que tant d'insignes bévues ont illustré. Spontini dut courber la tête, se soumettre et livrer sa partition à Persuis, à Rey qui la tripotèrent à leur aise, et ne réussirent cependant pas à la gater. Rey! Persuis! quels gaillards pour juger, revoir, amender, corriger un œuvre de génie et de gout.

Où lave-t-on ceux que l'on lave ici?

Partition mal écrite, mal instrumentée et mal prosodiée, il est vrai, ces défauts auraient pu disparaître sous des mains exercées; ils y sont restés pour témoigner de l'ignorance et de la maladresse de ses correcteurs.

La Vestale parut, elle fut accueillie avec enthousiasme. L'exécution en était excellente : Lainez, Lays, Dérivis, remplissaient les rôles de Licinius, de Cinna, du grand-prêtre. Mme Branchu représentait Julia, Mlle Maillard la grande vestale. Le rôle de Julia fit honneur à Mme Branchu, compléta sa réputation, et vint la placer au rang des meilleures actrices lyriques; cette virtuose rappela Mme Saint-Huberti, sans l'égaler pourtant.

Spontini voulait donner la partie de Licinius à Nourrit, mais le chef d'emploi, Lainez, se révolta, courut chez le surintendant des théâtres impériaux, et lui dit que, — tenant les rôles d'*amoureux* depuis *trente ans* révolus, nul au monde ne pouvait l'empêcher de conter fleurette à la vestale de l'Opéra.» Cette réclamation parut fondée sur un titre si respectable, que Licinius, fier de son ancienneté, par droit de primogéniture depuis cinquante ans obtenu, fut admis à parler d'amour à Julia.

Le second acte de *la Vestale* est un chef-d'œuvre de sentiment

et d'expression ; on y remarque autant de charme que de vigueur, qualités qu'il est rare de rencontrer dans un même opéra. La prière est fort belle ; mais le morceau que je préfère dans l'ouvrage de Spontini, c'est l'air : *Impitoyables dieux!* dont l'expression est outrée (la force de la situation l'exigeait), et dans lequel la mélodie abonde néanmoins. Le motif contraint de l'orchestre est d'un effet délicieux ; il est reproduit avec une adroite modération. Cet air sort de la route commune, et trop souvent banale, de l'*agitato,* si peu varié dans ses formes : on doit le placer parmi les modèles du genre, tels que l'air de Sara du *Sacrifice d'Abraham,* de Cimarosa, l'air de basse *O colpo impensato!* de *la Gazza ladra,* et même l'air de *Didon, Hélas! pour nous il s'expose.*

La cavatine *Les dieux prendront pitié,* que chante Licinius, est pleine de suavité; ce mélange de triolets, battus par l'orchestre, tandis que la mélodie articule des quatrains, est d'un effet heureux; Steibelt l'avait employé déjà dans *Roméo et Juliette; O nuit profonde!* est écrit de cette manière. On sait quel parti le grand Beethoven a tiré de ces rhythmes ennemis qu'il force de fraterniser dans la *Symphonie pastorale* surtout. Examinons la cavatine de Licinius; les images de la musique s'y joignent merveilleusement avec l'action qui suit. La flamme pétille ou s'éteint dans l'orchestre, une harmonieuse vapeur s'élève sur ces paroles : *Un nuage à mes yeux s'étend sur l'avenir.* L'ensemble est agité, véhément. *Sur cet autel sacré :* ces mots, placés sur un chant de fanfare, ont beaucoup de vigueur et de solennité ; ce motif, peu nouveau comme toutes les mélodies destinées aux tons ouverts des cors, acquiert de l'originalité dans la situation où le musicien l'a placé. Cette scène était délicate et difficile à traiter; le duo final, bien qu'il soit d'un effet entrainant, pourrait être meilleur à l'égard de la musique; ne vous y trompez pas, c'est la force dramatique de la scène qui, dans ce morceau, porte le musicien et les acteurs, les anime, les enlève, et vous-même avec eux. Une séduction de ce genre fait croire encore à beaucoup de personnes que *la Favorite* est terminée par un duo; bien mieux! par un beau duo.

La réunion de la musique à la parole double les forces de l'art dramatique, et permet de concevoir, d'obtenir des effets qui viennent écraser l'art incomplet des Lekain, des Talma, des Dumesnil, des Rachel. Les auteurs d'une pièce peuvent faire agir et parler la multitude, le populaire, donner à la fois deux expressions diverses à ses discours, et laisser encore le champ libre aux personnages principaux. L'ombre de Ninus sort du tombeau, se montre sous ses voiles funèbres, et cet événement surnaturel autant que terrible, ne cause pas la moindre surprise aux automates qui figurent sur le Théâtre-Français; ils restent muets, immobiles, indifférents à l'action scénique; de stupides comparses ont l'air de dire : — Ce n'est pas notre affaire; cela ne regarde que Sémiramis; qu'elle s'arrange à sa fantaisie. » Un père au désespoir sauve l'honneur de sa fille en la frappant avec le coutelas d'un boucher, et le peuple révolté, le peuple qui va tirer vengeance du meurtre de Virginie, en attaquant Appius et les siens, ne fait entendre que des jappements burlesques, faux, à contretemps, dont l'exhibition ridicule égaie le sombre tableau d'une catastrophe sanglante. Direz-vous que de tels résultats se rapportent à cette vérité que les auteurs tragiques prétendent observer si scrupuleusement? Et ces mêmes auteurs ont, dans tous les temps, assiégé l'opéra de leurs traits satiriques. Faites plutot un retour sur vous-mêmes, gardez ces épigrammes pour votre usage particulier. La comédie et la tragédie sont ce qu'il y a de plus faux en fait de spectacle; malgré ses illusions, et grâce au langage musical, l'opéra se rapproche seul de la vérité.

Revenons à l'ombre de Ninus, à son entourage immobile et muet. Supposons que, dans un temple dont les fidèles remplissent l'enceinte, un trépassé d'humeur tant soit peu bouffonne s'avise de soulever (avec accompagnement d'éclairs, de tonnerres, de feux follets) sa pierre tumulaire pour montrer le bout de son nez, si toutefois ce meuble est encore à sa disposition. Vous figurez-vous l'épouvante, les cris, le trouble, le tumulte, le désordre effroyable qu'une telle apparition produirait? Croyez-vous que les récits de *Mérope* et des *Templiers* fussent assez forts d'élo-

quence et de détails pour les décrire? Comparez cette réalité saisissante avec votre prétendue imitation, et jugez.

L'opéra va triompher sur le champ de bataille où la tragédie impuissante a succombé; l'opéra va frapper de terreur ceux que la tragédie a fait rire. En voici la preuve.

Le sujet de *la Vestale* avait été déjà traité pour la Comédie-Française; *Éricie ou la Vestale*, de Fontanelle, a servi de patron à Jouy pour la composition de son livret, qui, par cette raison, est le meilleur qu'il ait mis au jour. La tragédie peut-elle rendre des effets de scène pareils à celui qui termine le second acte de ce drame, devenu lyrique? Le feu sacré s'est éteint. Licinius a fui, la vestale tombe évanouie sur les marches de l'autel. Entendez ce bruit sourd, ces lointaines clameurs; voyez ces prêtres et le peuple arriver en tumulte en manifestant leur indignation. Les accents plaintifs et touchants de Julia succèdent aux discours foudroyants du pontife. La foule impitoyable la dépouille de ses ornements et l'accable d'imprécations. Vainement ses compagnes implorent la clémence des dieux (1), l'arrêt fatal est prononcé, le voile funèbre couvre la victime, et les sons lugubres de l'airain annoncent au loin qu'elle est déjà condamnée, dévouée aux célestes vengeances. Quel beau sujet de finale! Il devait inspirer une musique forte, brillante, contrastée et pleine d'entraînement. La strette à trois temps et d'un rhythme bien soutenu produisit un effet merveilleux; on est allé plus loin depuis lors en employant un moyen aussi puissant; l'opéra français doit cette heureuse innovation à Spontini; sa musique a fait tressaillir l'auditoire et pourtant elle manœuvrait avec des paroles détestables, une prose inerte et sans dessin : presque tous les mots, toutes les syllabes portent à faux dans ce dernier chœur. Son résultat serait doublé, triplé, si le rhythme des vers s'accordait avec celui de la musique en procédant par trois; si le vers qui vient après chaque rime féminine commençait par une voyelle

(1) Le caractère de la mélodie le fait présumer, et pourtant elles n'implorent rien du tout. Cette cantilène réclame d'autres paroles qui s'accordent avec le sentiment qu'elle exprime, et les suaves ondulations de son rhythme.

prompte à dévorer la syllabe muette, afin que la chaîne des paroles se déroulât sans nœuds, sans accrocs, et que le chœur dît :

De son front | criminel, | et que la | honte accable, |
Arrachons, | arrachons, | ces bandeaux | imposteurs, |
Et livrons | sans pitié | la prêtres | se coupable |
Au glaive en | sanglanté | des farou | ches licteurs.

Le finale de *la Vestale* est le premier morceau d'ensemble rhythmé que l'on ait produit sur notre scène lyrique. Le public fut ravi de trouver enfin à l'Opéra cette musique entière qu'il desirait depuis si longtemps et qu'il n'avait rencontrée encore qu'au Théâtre-Italien. Je partageai son enthousiasme. Ce finale est écrit à trois temps ; c'est la mesure de la valse, son rhythme sautillant, ses ondulations : cette marche inusitée dans un morceau d'une expression noble et pleine d'énergie, me surprit d'abord. J'entendis l'ouvrage une seconde fois et je découvris la cause de cet effet extraordinaire.

Détachons | ces bandeaux, | ces voiles | imposteurs.

Voilà le métronome du finale ; ce vers excellent, je le dis excellent, parce qu'il ne contient qu'une seule faute, est scandé par trois. L'oreille italienne du compositeur a saisi la première ligne rimée qui pouvait marcher avec une certaine régularité. Ce rhythme par trois indiquait la mesure à trois temps, si le musicien ne voulait pas ralentir la fougue de sa strette. Lorsque l'on entendit les acteurs, le chœur et l'orchestre battre la charge avec une admirable régularité, un aplomb jusqu'alors inconnu sur notre scène, tout le monde se leva sur les banquettes, on applaudit avec fureur. L'apparition de ce beau finale mérite d'être signalée dans nos fastes dramatiques. On nous a donné depuis lors des compositions du même genre et d'un style plus coloré, mais le degré d'expérience que nous avions acquis devait rendre leur effet moins saisissant. Celui du finale de *la Vestale* fut prodigieux.

De son front que la honte accable,
Détachons ces bandeaux, ces voiles imposteurs,
Et livrons sa tête coupable
Aux mains sanglantes des licteurs.

On voit que les autres versets mis avant, après celui que j'ai fait remarquer, ne sont point taillés sur le même patron, leurs césures ne s'accordent nullement avec les siennes. C'est de la vile prose, ce sont des versicules tortus, bossus, rabougris, rachitiques, longs ou courts, sans dessin, sans mesure, privés de rhythme et de cadence, des mots jetés au hasard sur le papier avec toute l'imprévoyance d'un parolier qui n'a pas le moindre sentiment de la mélodie et du vers musical. Qu'importe, l'impulsion est donnée, le dessin est conçu, Spontini s'est emparé de son vers inspirateur, il foule aux pieds la prosodie française, prend ces autres versets ridicules, comme un architecte prend les moëllons, pour faire un mur droit avec des éléments irréguliers et de toute forme : il s'arrête indistinctement sur le fort et le faible. Les paroles déchirées, torturées, mises en pièces, deviennent inintelligibles, et ne filent pas moins sous le chant; le génie dramatique frappe de grands coups, et le cordeau de l'orchestre est là pour tout aligner.

Cette manière de procéder en estropiant les paroles fait que les choristes barbottent à dire d'experts, mastiquent des mots au lieu de donner du son, de la voix. On croirait qu'ils tettent au lieu de chanter, et chacun s'écrie : — Ils sont là-haut quarante qui ont de la voix comme quatre. » Nos choristes n'ont pas tort, ils attaqueront avec énergie et d'aplomb lorsque les paroles qu'on leur donne à réciter s'accorderont avec les notes du musicien.

La Vestale était à l'étude à l'Opéra depuis plus d'un an, et dès les premières répétitions on crut devoir compter sur sa réussite. L'empereur en fut instruit et voulut entendre les principaux morceaux de cet ouvrage; sa musique les exécuta le 14 février 1807, aux Tuileries. Napoléon témoigna hautement à Spontini toute la satisfaction qu'il venait d'éprouver, et lui prédit un grand succès. — Votre opéra, dit-il, abonde en motifs nouveaux; la déclamation en est vraie et s'accorde avec le sentiment musical; de beaux airs, des duos d'un effet sûr, un finale entrainant; la marche du supplice me paraît admirable. » En se retirant ensuite, il ajouta : — Monsieur Spontini, je vous répète que vous obtiendrez un grand succès, il sera mérité. »

Spontini, contraint de retoucher, rajuster sans cesse diverses parties de son œuvre, ou même de les reconstruire entièrement, obligea les acteurs, les choristes et l'orchestre à faire des études continuelles et des répétitions qui durèrent pendant un an. Vous voyez que l'empereur avait entendu les plus belles scènes de *la Vestale*, le 14 février 1807, et cet opéra ne fut produit sur le théâtre que le 15 décembre suivant. Les changements que Spontini fit à sa musique en élevèrent les frais de copie à 10,000 fr. Sans la haute protection qui soutenait les efforts de ce compositeur jamais, peut-être, *la Vestale* n'eût été représentée.

Dans tous les temps, les rois, les empereurs, les princes de France, les impératrices, les reines, les courtisanes royales avaient protégé les musiciens de talent. De puissantes mains renversaient les barrières que des musicastres intrigants opposaient à l'homme d'invention et de génie. En 1830, la musique est abandonnée à son malheureux sort, l'art devient métier, négoce, brigandage. Si nos gouvernants disaient un mot en faveur d'un musicien, croyez que le postulant avait dans sa main, non pas une excellente partition, mais un collège électoral prêt à voter pour le ministère; croyez qu'il était Anglais, recommandé par l'ambassadeur de sa nation. Les croque-notes avaient pleine licence d'infecter notre scène, la protection, ayant changé de but, prenait le roman par la queue, les pauvres musiciens devaient être élus puisqu'on faisait l'aumône avec nos théâtres.

L'acte du Feu dans le ballet des *Éléments* avait pour sujet les amours d'une vestale; cet acte, séparé du drame dont il faisait partie, est resté pendant soixante-cinq ans à la scène. Roy, Lalande et Destouches faisaient danser le collège des vierges romaines; aussi *l'Enchanteur Mirliton* disait-il :

Oui, je sais qu'il veut que tout danse,
Quand ce serait hors de cadence.
C'est le grand tic de l'Opéra,
Ce sont ses graces capitales;
On voit sur ce théâtre-là
Se trémousser jusqu'aux vestales.

Dans une autre parodie on chantait :

De quoi va-t-on s'aviser ma féale,
De vous placer incongrûment?
A l'Opéra lancer une vestale,
Ce n'est pas là son élément.

Jouy fit lui-même une parodie de sa *Vestale;* elle réussit complètement sur le théâtre du Vaudeville. Le pot-pourri plein d'esprit et de sel que Désaugiers composa sur l'opéra nouveau de Spontini est resté dans la mémoire des amateurs. Saint-Gilles avait fait, en 1690, une burlesque analyse de ce genre, acte par acte, d'*Énée et Lavinie* de Fontenelle et Colasse.

Venez voir l'opéra d'*Énée;*
Hatez-vous pour bien vous placer;
Mais déjà la toile est levée:
Silence, je vais commencer.

A ce début, au plan de cette analyse en chansons, on voit que la facétie de Saint-Gilles n'était pas inconnue de Désaugiers.

Antoine et Cléopâtre, ballet en trois actes d'Aumer, musique de Kreutzer, est mis en scène le 8 mars 1808. Mlle Chevigny, qui s'était montrée si brillante et si gaie dans *les Noces de Gamache,* joue à ravir le rôle touchant et passionné d'Octavie, épouse délaissée par l'amant de la reine d'Égypte. Kreutzer et Persuis brossaient à la journée de la musique pour le chant et la danse; leur stérile fécondité, la faveur dont ces fabricants privilégiés jouissaient, devinrent funestes à notre premier théâtre lyrique.

Mlle Joséphine Armand choisit le rôle de Chimène pour son début; on reprend cet opéra de Sacchini. La pièce et l'actrice font peu de sensation.

Après avoir cédé le premier emploi de basse à Dérivis, Chéron prend sa retraite, et l'on représente à son bénéfice *la Vestale* et *Mirza,* ballet déjà fort ancien.

Dans un concert qu'elle donne à l'Opéra, Mme Grassini, vêtue en impératrice romaine, chante *Della superba Roma,* air de Nasolini, un autre air du même maître, un troisième air de Portogallo (Simao *dit*). 5 mai 1808.

Le 26 mars 1807, l'empereur s'était fait donner une répétition de *la Mort d'Abel* de Kreutzer, dans la galerie de la Malmaison;

le premier duo lui plut, il applaudit certaines parties de la musique, mais ne parla point du succès qu'il en espérait : l'oracle resta muet.

Aristippe, opéra en deux actes de Giraud et Leclerc, musique de l'inévitable Kreutzer, réussit le 24 mai 1808. La pièce est une imitation servile d'*Anaximandre,* comédie d'Andrieux. Le rôle principal, écrit pour Lays, est encore celui d'une espèce de ménestrel, philosophe couronné de roses, chantant le plaisir et le vin comme Anacréon, poète dont cet acteur nous avait déjà fourni deux éditions. Lays voulait absolument être entouré d'un troupeau de jeunes filles, et régaler son auditoire d'une série d'hymnes adressés à Bacchus, à la Volupté, à la reine de Paphos, mère des Amours, des Jeux et des Ris. Les paroliers savaient que le bonhomme Lays ne sortait pas de là ; ce bonhomme avait un immense crédit, on lui redonnait sans cesse le même rôle qu'il redisait avec le même habit et parfois sous des noms différents. La musique d'*Aristippe* est d'une trivialité remarquable, et pourtant c'est ce que le célèbre violoniste Kreutzer a fait de mieux à l'Opéra. Cet ouvrage eut une longue suite de représentations, grâce aux ballets en faveur dont il était le prélude, grâce à l'autorité dont Kreutzer jouissait à l'Académie. Les faiseurs de vaudevilles ont sauvé de l'oubli l'air d'une chanson d'*Aristippe;* voilà tout ce qui reste des fadaises chantées par le philosophe athénien et ses disciples. Lays, Dérivis, Nourrit, Mlle Hymm, exécutèrent fort bien cet opéra.

Le 16 aout 1808, relâche d'un mois pour des réparations faites à la salle.

Anne-Frédérique Heinel, femme de Gaétan Vestris, meurt le 17 mars 1808, et son mari, le 23 septembre suivant. Il s'était retiré du théâtre en 1780.

Des remords de conscience avaient décidé Mlle Heinel à se jeter dans un couvent, elle s'en échappait le soir pour aller danser à la cour. Le roi très-chrétien l'obligeait à rompre ses vœux une fois par semaine. 1775.

Du 15 aout au 15 septembre 1808, relâche pour réparer la salle.

Vénus et Adonis, ballet en un acte de Gardel. 4 octobre.

Alexandre chez Apelles, ballet en deux actes, de Gardel, musique de Catel. 20 décembre. Le cor anglais, si bien gouverné par Vogt, sonne pour la première fois à l'Opéra dans ce ballet.

Bonnel, basse, débute dans le chant; Mérante, Montjoie, Mmes Élie, Rivière, se joignent à la troupe dansante pendant l'année 1808.

La Mort d'Adam et son Apothéose, opéra de Guillard, musique de Le Sueur, est applaudi. L'apothéose excite des transports d'enthousiasme. Dégotti, qui l'avait peint et combiné, disait naïvement à ceux qui le complimentaient sur l'effet de ce décor : — C'est bien le plus beau paradis que vous ayez vu de votre vie, et que vous verrez. » 17 mars 1809.

Adam, Abel s'étaient disputé vivement l'avantage de mourir le premier, afin d'avoir l'étrenne de l'apothéose : l'un et l'autre défunt devait être voituré jusqu'au paradis. Voilà des auteurs, des peintres, machinistes et directeurs bien adroits! donnant coup sur coup une paire de morts et d'apothéoses, les accouplant comme s'il s'agissait de deux chevaux de carrosse.

Dans la pièce d'*Adam*, si quelqu'un m'intéresse,
Hélas! messieurs, ce n'est pas lui.
Adam meurt, j'en conviens, mais il meurt de vieillesse;
Plaignons plutot les gens qu'il fait mourir d'ennui.

Un schisme déplorable séparait depuis huit ans l'Opéra du Conservatoire de Musique. Un écrit de Le Sueur avait causé cette scission. Voici le titre de l'opuscule : *Lettre en réponse à Guillard sur* la Mort d'Adam, *opéra dont le tour de mise arrive pour la troisième fois au Théâtre des Arts, etc.* Six pamphlets ou mémoires, dont un de 208 pages, sont publiés en réponses à cette lettre, en répliques à ces réponses. L'animosité réciproque est poussée à tel point que Bonet de Treiches, directeur de l'Opéra, ne craint pas d'affirmer

— Que le Conservatoire n'a pu former un seul chanteur.

» Que le Conservatoire, tel qu'il est, ne présente aucun point d'utilité, ni pour le présent ni pour l'avenir.

» Que loin de servir l'Opéra, il ne s'occupe qu'à le paralyser.

» Qu'une corporation qui nuit au lieu de servir, est inutile,

et même dangereuse, etc. » *De l'Opéra en l'an XII,* in-4, Paris, Ballard 1804.

Voilà ce que Bonet imprimait au moment où le Conservatoire venait de renouveler tout le personnel chantant de ce théâtre de la manière la plus brillante, en produisant sur la scène Mlle Chevalier, les ténors Roland et Louis Nourrit; Louis Dérivis, basse: Despéramons, baryton; au moment où Mlle Hymm allait se joindre à ces virtuoses.

Le ténor Lavigne débute par le rôle d'Achille dans *Iphigénie en Aulide;* bel homme, belle voix sonnant à plein tuyau dans les cordes élevées, mais inculte. On espérait que l'étude, l'exercice pourraient la façonner; ébloui par l'éclat de ses premiers succès, Lavigne n'a point travaillé; cet acteur est resté ce qu'il était à son entrée au théâtre. Son *ut*, que dis-je? son *ré* de poitrine sonnait victorieusement. Lavigne transposait la plupart des airs de son répertoire de la province, tels que *O Richard, ô mon roi!* etc., pour les dire un ton plus haut. Quel trésor pour l'opéra-franconi! Lavigne est venu quarante ans trop tot.

2 mai 1809.

Le 6 mai, *la Mort d'Adam* est donnée en réjouissance des victoires remportées en Allemagne par sa majesté l'empereur et roi. Singulier divertissement!

Gardel, maître de ballets et mari de la *prima ballerina*, sylphide comptant une somme de printemps un peu lourde, avait trop de raisons de fermer la porte aux jeunes danseuses habiles, surtout lorsque ces débutantes avaient été formées par Coulon, par Milon ses rivaux. Il fallut disputer, longtemps batailler pour obtenir enfin que Mlle Gosselin fût emballée parmi les beautés agaçantes que *la Caravane du Caire* voiturait depuis vingt-deux ans sur la scène de l'Académie. Cette virtuose paraît et remporte une victoire éclatante. On l'applaudit quand elle danse, on l'aplaudit après qu'elle a dansé. Je n'ai pas fini, lorsque le cortège défile en suivant le pacha, Mlle Gosselin est arrêtée par un tonnerre de bravos, fait une longue pause et de gracieuses révérences.

Mme Branchu, que sa victoire dans *la Vestale* avait enhardie,

joue et chante le rôle de Didon au grand contentement de ceux qui n'avaient pu voir Mme Saint-Huberti. Mme Branchu s'était fait admirer généralement dans *Œdipe à Colone*.

Le succès de *Fernand Cortez* ne se dessine pas d'une manière aussi franche, aussi brillante que celui de *la Vestale*. En ajustant en opéra le *Fernand Cortez* de Piron, Jouy s'était fait aider par Esménard. Dans la nouvelle partition mise au jour par Spontini, on applaudit un duo, le chœur de la révolte, un air délicieux que chante Amazili. Lainez, Lays, Mme Branchu, représentent Fernand, Télasco, Amazili. *Fernand Cortez*, revu, corrigé, radoubé, n'est joué, dans sa nouveauté, que vingt-quatre fois, encore lui faut-il sept ans et les chevaux de Franconi pour en arriver à ce chiffre. Voyez MOLIÈRE MUSICIEN, tome II, page 173.

Un journaliste propose d'écrire sur la porte de l'Académie impériale de Musique : — *Ici on joue l'opéra à pied et à cheval.* 28 novembre 1809.

La loi du 7 aout 1790, en plaçant les spectacles sous la surveillance de l'autorité municipale, exigeait que les permissions fussent données *à la charge d'une redevance envers les pauvres;* mais les dispositions de cette loi, relatives aux spectacles, furent presque aussitot remplacées par celles de la loi du 19 janvier 1791, qui n'imposait aucune obligation à l'égard des indigents. Si l'arrété du Directoire, du 11 nivôse an IV, *invita* les entrepreneurs de tous les théâtres de la France à donner, tous les mois, une représentation au bénéfice des pauvres, ce fut la loi du 7 frimaire an V qui créa l'impot prélevé maintenant à leur profit, en ordonnant la perception d'un décime par franc en sus du prix de chaque billet d'entrée dans les spectacles, et des places louées pour un temps déterminé. Ce décime fut mis à la charge du public qui paya 3 fr. 60 cent. le billet de parterre de l'Opéra, au lieu de 3 fr., et les autres billets en proportion. Ce dixième devint par le fait un onzième prélevé sur la recette brute.

Cette taxe n'était prescrite que pour six mois; mais elle fut successivement prorogée par plusieurs lois et décrets. Enfin, le décret impérial du 9 décembre 1809 la maintint indéfiniment,

et depuis lors elle figure tous les ans sur le budget comme les autres impots. Elle n'était d'abord, pour les danses et fêtes publiques, bals et concerts, que du dixième comme pour les théâtres, mais elle fut portée au quart à l'égard de ces établissements, par une loi du 8 thermidor an V, et par les lois subséquentes. Elle n'a pas varié pour les spectacles, étant alors comme aujourd'hui fixée au dixième de la recette.

La Fête de Mars, divertissement pantomime, de Gardel; je ne vous dirai rien de ce petit ballet : s'il vous souvient de cette fête, recevez-en mon compliment.

Le 24 janvier 1810, pour la représentation donnée au bénéfice de Lainez, on reprend *Colinette à la Cour,* de Grétry. Mlle Maillard, qui depuis vingt ans était en possession du premier emploi tragique, et s'y distinguait par son talent et son zèle extraordinaire, eut la fantaisie de se montrer dans le rôle de la vieille Mathurine, qu'elle dit avec un naturel si parfait, une gaieté si franche et si naïve, que le public prit en affection la pièce et l'actrice; on lui fit répéter constamment ses couplets.

Hippomène et Atalante, opéra nouveau de Lehoc et Louis Piccinni, fils de l'auteur de *Didon,* est joué pour la première fois, et complète le spectacle offert au profit de Lainez.

Après *la Mort d'Adam,* voici venir *la Mort d'Abel,* il semble que l'ordre chronologique est suivi; dans la série ordinaire des événements, le père doit mourir avant le fils, mais le farouche Caïn précipite Abel dans la tombe, et, d'un coup de massue, fait une exception à la règle au moment où le Créateur venait de l'établir. Les fabricants de livrets de ce temps étaient singulièrement inspirés; leur genre de gaieté répandit un voile de tristesse et de deuil sur l'Opéra. *La Mort d'Abel* n'inspira que l'ennui, malgré les cris de Lainez et la vigueur qu'il mit dans l'exécution du rôle de Caïn. Un duo gracieux, celui qui sert d'introduction à la pièce, réussit à la scène et fut chanté dans les concerts; on doit en féliciter Mozart, la phrase principale de ce duo, la seule qui plaise et mérite d'être applaudie, est empruntée au premier duo des *Noces de Figaro.* 23 mars 1810.

Adam, Abel. s'étaient disputé le pas, l'apothéose, la gloire,

celle du moins que le machiniste sait équiper. La parodie s'empare de ce débat solennel et plaisant. *A qui la gloire?* à propos sur *la Mort d'Adam*, par Désaugiers, Gersin et Rougemont, égaya les habitués du Vaudeville. A la troisième représentation de cette facétie, l'affiche lui donnait un nouveau titre : *Adam Montauciel, A qui la gloire?*

La gloire qu'il fallut peindre à double exemplaire, afin de contenter le fils et le père, était l'œuvre de Dégotti, pour l'ensemble du tableau ; de Boquet pour les nuages ; de Boutron pour le jeu des machines.

Par les décrets impériaux du 24 fructidor an XII et du 28 novembre 1809, Napoléon avait institué trente-huit prix qui devaient être accordés aux auteurs des meilleurs ouvrages mis au jour depuis dix ans. Ces prix, nommés *décennaux*, étaient de 10,000 fr. pour la première classe, de 5,000 pour la seconde. Le nombre des prix n'était que de dix-huit pour celle-ci; la première en comptait vingt. Le jury, nommé par l'empereur, publia son rapport en juillet 1810, et proposa pour le 14e grand prix de première classe, *Musique de grand opéra :* la partition de *la Vestale* de Spontini. La musique de *Sémiramis,* de Catel, devait obtenir une mention honorable.

Poème lyrique mis en musique. Septième grand prix de seconde classe : *la Vestale*, par Jouy. Mention honorable : *le Triomphe de Trajan*, par Esménard.

A peine ces propositions de prix étaient-elles connues, qu'il s'éleva mille réclamations contre la partialité des jugements. Les clameurs furent si générales, que les juges du concours, interdits, effrayés, n'osèrent pas répondre aux attaques des journaux, des pamphlets et des caricatures qui les harcelèrent pendant plusieurs mois; ils eurent l'air de passer condamnation sur les accusations de camaraderie et d'ignorance qui leur étaient adressées. Il est certain qu'ils ne pouvaient pas trouver de réponse à la plupart des invectives dont ce rapport était l'objet; invectives qui frappaient juste, carrément et d'aplomb. Après cette piquante et longue controverse, un seul fait resta démontré; c'est qu'un mélange d'esprit révolutionnaire et d'ignoble servilité

pour Napoléon, avait dicté les conclusions du jury de l'Institut. Je ne dois parler ici que des prix concernant l'Académie impériale de Musique. J'approuve le jugement des experts sur trois points : *la Vestale* méritait ce double honneur pour son livret et sa musique ; *Sémiramis* devait être mentionnée en faveur de sa partition ; mais *Trajan*, mauvaise copie de l'*Adrien* d'Hoffman, lequel n'était qu'une traduction de l'*Adriano* de Métastase ; *Trajan*, misérable contre-épreuve, n'aurait point figuré sur cette liste sans la ressemblance qu'Esménard établissait entre son héros et Napoléon.

La république des arts et des lettres était en pleine révolte ; on voulait s'arracher les prix décennaux ; l'empereur fit renaître la paix et l'harmonie, il mit d'accord ce peuple envieux, turbulent et rapace, en ne distribuant pas les récompenses promises.

Les Français prisonniers de guerre exécutent des opéras sur le ponton *la Vieille Castille*, dans la rade de Cadix. Mme Mollard est la première cantatrice de cette société lyrique, Petit, danseur de l'Académie impériale de Musique, y brille au premier rang, et mon frère Sébastien en dirige le chant et l'orchestre. Voyez les *Mémoires d'un Apothicaire sur la guerre d'Espagne*, par SÉBASTIEN BLAZE, 2 vol. in-8, Paris, Ladvocat, 1828.

L'Académie impériale de Musique célèbre le mariage de son chef suprême, Napoléon, par une représentation offerte au peuple qui n'est plus souverain. *Iphigénie en Aulide* reparaît sur la scène avec le plus grand éclat ; *Que d'attraits! que de majesté! Chantons, célébrons notre reine*, sont répétés et salués avec des transports d'enthousiasme adressés à la nouvelle impératrice Marie-Louise. Un chant d'hyménée avait précédé le ballet de *Vénus et Adonis*. Les représentations *par ordre* se multiplient à cette époque, et *le Triomphe de Trajan*, *les Bardes*, y figurent en première ligne.

Le chef d'orchestre Rey, qui, depuis trente-six ans, tenait le baton de mesure à l'Opéra, le cède à Persuis, prend sa retraite, et meurt la même année, à l'âge de septante-six ans.

15 juillet 1810.

Persée et Andromède, ballet en trois actes, de Gardel, mu-

sique de Méhul, réussit à merveille le 8 juin. Le cheval Pégase se fait applaudir et paraît sensible aux témoignages de satisfaction qui lui sont adressés. Méhul avait introduit dans ce ballet plusieurs morceaux de sa belle partition d'*Ariodant*.

Sémiramis, de Catel, n'avait obtenu qu'un succès d'estime; *les Bayadères*, du même auteur, sont mieux accueillies, et pourtant la musique de cet opéra ne valait pas celle de *Sémiramis*. Le théâtre est une loterie, un jeu de hasard, le premier ouvrage d'un musicien est reçu par le public avec défiance, on l'écoute pourtant, et l'on finit par croire que le débutant est capable de faire quelque chose; faculté qu'on lui refusait jusqu'alors. Ce même auteur donne un second opéra, très inférieur au premier, n'importe, on le reçoit beaucoup mieux parce qu'on a vu plus d'une fois le nom de ce musicien sur l'affiche, et que l'opinion l'a placé parmi ceux qui ne sont pas tout à fait indignes d'offrir leurs productions sur un théâtre. Dérivis, Nourrit, Mme Branchu, se distinguèrent dans les rôles d'Olkar, Démaly, Laméa. 8 aout 1810.

Le succès des *Bayadères* engagea l'administration à remettre en scène *Sémiramis*. L'infortunée reine de Babylone se montra deux fois seulement, et rentra dans le tombeau de Ninus pour ne plus en sortir. *Sémiramis* n'eut en tout que vingt-deux représentations.

RECETTES PENDANT L'ANNÉE 1810.

142 représentations ont produit. . . .	470,231 fr.	15 c.
13 bals.	70,859	57
Total.	541,090	72.

Le Triomphe du mois de Mars ou le Berceau d'Achille, opéra-ballet, tableau allégorique en un acte, paroles d'Emmanuel Dupaty, musique de Kreutzer. Cet ouvrage de circonstance parut le 27 mars 1811, après la naissance du roi de Rome.

Sophocle, opéra en trois actes, paroles de Morel, musique de Fiocchi, tomba très lourdement le 16 avril. L'année suivante on essaie de le reproduire avec un acte de moins, il retombe avec plus de rapidité.

Le 12 juin, reprise solennelle d'*Armide;* Nourrit, Lays, Dérivis, Mmes Branchu, Ferrière, rendent tout son éclat à ce bel ouvrage. Mlle Ferrière était une bien séduisante naïade, son équipement ne laissait rien desirer. La musique faible, triviale et décolorée des Fiocchi, des Kreutzer, des Persuis avait préparé cette nouvelle victoire à Gluck.

Décret impérial du 13 aout 1811 qui, de nouveau, soumet tous les théâtres du second ordre et les spectacles de tous genres, ouverts à Paris, à payer une redevance à l'Opéra. Cette dîme, perçue sur la recette de ces entreprises, approchait de 300,000 francs par an, qu'elle passa bientot.

Le Théâtre-Français, l'Opéra-Comique, l'Odéon, n'étaient point soumis à cet impot, réglé pour les théâtres et tous les autres spectacles au vingtième brut de la recette, déduction faite du droit des pauvres; et pour les bals, concerts, fêtes champêtres de Tivoli au cinquième. Par un décret de 1813, la redevance de Tivoli est fixée au dixième au lieu du cinquième.

L'Enlèvement des Sabines, ballet en trois actes, de Milon, musique de Berton, réussit complètement. Berton avait introduit dans ce ballet de notables fragments de ses opéras. Le finale de *Montano et Stéphanie* y produisit un effet excellent dans une scène d'escalade nocturne, lorsque les Sabins viennent surprendre les Romains dans leur camp.

Du 15 aout au 15 septembre, cloture pour réparer la salle.

Le dimanche 4 novembre 1811, l'empereur tint sur les fonts baptismaux de la chapelle, à Fontainebleau, vingt-quatre garçons, dont la plupart avaient huit ou dix ans. Ces filleuls appartenaient aux premières familles de la cour. A la messe, on exécuta le psaume *Laudate, pueri, Dominum*, de Le Sueur. Napoléon voulut régaler ces nouveaux chrétiens des plaisirs du spectacle; il leur fit réserver des loges pour la première représentation de *l'Enlèvement des Sabines*, qui, le soir, eut lieu sur le théâtre du chateau. Les danseurs et les danseuses de l'Opéra, conduits par carrossées, de Paris à Fontainebleau, la nuit, n'arrivèrent pas sans accident. On avait attaché derrière les voitures des coffres, des ballots, renfermant les costumes; des voleurs

adroits profitèrent des ombres de la nuit pour couper les cordes, et s'emparèrent de la moitié des toges, des tuniques, des péplums, des voiles qui devaient habiller Sabines et Romains, Romaines et Sabins. L'alarme fut grande au chateau, parmi les personnes qui dirigeaient le spectacle; mais avec de l'argent on fait beaucoup de choses en peu de temps. Les magasins de drap, de serge et de calicot de Fontainebleau fournirent les étoffes, que le costumier du théâtre taillait sur-le-champ, et distribuait à mesure aux couturières que l'on avait mises en réquisition. Tous les acteurs dansants furent habillés avant l'heure du spectacle.

Méhul, qui triomphait à l'Opéra-Comique, en donnant à ce théâtre des ouvrages de l'ordre le plus relevé, succombe une troisième fois à l'Académie; *les Amazones*, en trois actes, paroles de Jouy, ne sont représentées que neuf fois en quatre mois.

Il vous souvient d'un ballet de *Guillaume Tell* qui ne fut point mis en scène parce que les membres de la commune de Paris avaient escamoté, deux fois de suite, 50,000 francs déposés dans la caisse de l'Opéra. Gardel, qui tenait beaucoup à cette composition, pensa que le moment de produire au grand jour sa pièce favorite était enfin venu. Gardel tire de son portefeuille ce *Guillaume Tell* et le présente à l'empereur des Français. Tout en approuvant le choix du sujet, en faisant l'éloge de la conduite du drame, des tableaux séduisants et variés que le décor offrirait aux yeux, Napoléon fit mettre à l'étude *l'Enfant prodigue* du même auteur.

Ce ballet en trois actes, musique de Berton, console notre Académie éplorée; la danse comble le déficit des recettes, causé par les échecs du drame lyrique. La mise en scène de *l'Enfant prodigue* est fort belle, Vestris y représente le personnage principal avec une grande supériorité de talent; Mlle Bigottini mime à ravir le rôle charmant de Lia; Beaupré, dont la verve comique a tant de fois égayé le public, l'attendrit jusqu'aux larmes dans la scène où l'esclave nègre vient au secours de l'Enfant prodigue mourant de faim. Je dois vous parler d'une aimable négresse, dont les pieds mignons, trillant comme le gosier d'une Gabrielli, trahirent l'incognito, mascarade bizarre s'il en fut jamais.

Mlle Gosselin s'était produite avec tant d'éclat que Gardel ne pouvait se dispenser de la montrer dans sa nouvelle composition. L'affiche annonçait la virtuose déjà favorite, et tout le monde la cherchait en vain sur la scène où voltigeait l'ensemble du ballet, lorsque deux pieds noirs comme de l'encre manœuvrèrent de telle sorte, que l'assistance devina Mlle Gosselin sous le masque d'ébène dont on avait malicieusement couvert sa figure expressive. Cette reconnaissance, dramatique au dernier point, fit éclater un houra d'applaudissements, et la négresse eut une large part aux honneurs de la fête. 28 avril 1812.

Je dois enregistrer ici la chute d'*Œnone*, opéra en deux actes, de Lebailly, musique de feu Kalkbrenner, terminée par son fils Christian-Frédéric, le fameux pianiste. 26 mai 1812.

Mme Saint-Huberti, devenue comtesse d'Entraigues, Mme Saint-Huberti, qui n'avait cessé d'être une grande actrice que pour se placer parmi les grandes dames, termine sa carrière, jusqu'alors si brillante, d'une manière déplorable, horrible. Le comte d'Entraigues s'était mis au service de la Russie, et remplissait des missions confidentielles richement récompensées. Il trouva la source d'une fortune plus considérable dans la communication des articles secrets de la paix de Tilsitt. Muni de ces pièces importantes, le comte se rend à Londres et les montre au ministère anglais : une pension lui fut assurée en échange de ce service. La police de Napoléon est informée des liaisons du comte d'Entraigues avec le ministre Canning ; Fouché s'empresse d'envoyer deux agents à Londres. Au moyen d'un émigré vénitien, ces émissaires parviennent à séduire, à corrompre à force d'argent, Lorenzo, domestique du comte, afin de pouvoir prendre lecture et même copie des dépêches que ce Piémontais portait fréquemment à Canning, de la part de son maître.

Lorenzo remettait au Vénitien les lettres écrites et reçues par le comte, il les décachetait et gardait les enveloppes. La famille d'Entraigues était alors à Barnner-Tearace, habitation dans le comté de Surrey. La veille du jour fatal, d'Entraigues reçut des dépêches scellées d'un cachet particulier, et qui nécessitaient son départ pour Londres. Tout fut disposé pour le lendemain

matin. Lorenzo, voyant que ses infidélités allaient être découvertes, frappa son maître de deux coups de poignard qui le renversèrent baigné dans son sang au bas de l'escalier. Craignant qu'il ne fût pas bien mort, il remonta pour prendre un pistolet afin de l'achever, et courut à la comtesse qu'il frappa dans la poitrine comme elle allait monter en voiture, pour empêcher sans doute, qu'elle ne le fît arrêter. Il avait totalement perdu la tête, car, entendant le tumulte causé par cette tragédie, il se servit du pistolet qu'il était allé quérir, pour se faire sauter le crâne. Le comte et la comtesse expirèrent quelques heures après ce funeste événement, le 22 juillet 1812. Les enveloppes des lettres décachetées furent trouvées dans la malle de l'assassin. L'émigré dont le nom était vénitien, mais que l'on disait né dans la Suisse, fortement soupçonné d'avoir été le provocateur de ce crime, se donna la mort quelque temps après, en se précipitant par une fenêtre.

La comtesse d'Entraigues portait habituellement la décoration de l'ordre de Saint-Michel que Louis XVIII lui donna pour ses talents et les services qu'elle avait rendus à la cause royale, en faisant évader le comte son mari des prisons de Milan, en sauvant son portefeuille, qui renfermait des papiers d'une haute importance.

Voici venir une grande machine, cinq actes de Baour-Lormian, musique de Persuis, *Jérusalem délivrée*, que l'on promettait depuis plus d'un an aux dilettantes. Quel assommoir ! on bâillait à dire d'experts à *Jérusalem délivrée,* mais la mise en scène de cet ouvrage, avant-gout de l'opéra-franconi, présentait un attrait séduisant. La musique était du chef d'orchestre de l'Académie, homme adroit en intrigues, pauvre de talent, mais riche en cautèles, et *Jérusalem* bien soutenue par l'administration, eut encore un succès à peu près honorable. 15 septembre 1812.

Cent ans auparavant, le 17 octobre 1712, une *Jérusalem délivrée*, en cinq actes, de Longepierre, musique de Philippe, duc d'Orléans, avait été représentée sur le théâtre de la cour, à Fontainebleau. Restée en manuscrit, on en fit imprimer le livret pour l'opposer à celui de Baour-Lormian. Ce parolier, indigné,

désolé d'avoir introduit de trop belles choses dans un livret d'opéra, s'occupait à vulgariser son *poème*, afin de le mettre en quelque sorte au niveau de ceux de la même espèce. — Vous me voyez en train de délimer, de gater mes vers de *Jérusalem,* dit-il à l'un de ses amis, qui le surprit travaillant à l'inverse, d'honneur, c'était trop beau pour un opéra. »

Faisant un jour son propre éloge dans les termes les plus exagérés en présence de ce même familier, — Jeune homme, lui dit-il, cela vous étonne, et ce n'est pourtant que de la franchise. N'avons-nous pas le droit de nous parer des titres que la postérité nous réserve ? »

Écho et Narcisse, tombé deux fois du temps de Gluck, tombe une troisième fois le 20 octobre 1812. Berton avait fait quelques changements à la partition.

Encore un pastiche : *le Laboureur chinois,* opéra en un acte, musique de Haydn, Mozart, etc., paroles du Morel que vous savez, l'éternel badigeonneur de l'endroit, dut sa réussite à la coiffure chinoise de Mlle Hymm, devenue alors Mme Albert.

Elle représentait Nida ; ses beaux cheveux relevés à la chinoise avec des épingles d'or, à perles d'or pendantes, sa figure entièrement découverte, et que cette parure étrange rendait plus gracieuse encore, produisirent un effet magique sur le public. Les applaudissements éclatèrent au moment où Mme Albert se montra. On rendit hommage à la jolie femme avant qu'elle eût dit un seul mot. Les autres virtuoses de l'Opéra voulurent essayer de ce moyen de succès ; et, sans avoir égard à la qualité des personnages qu'elles représentaient, méprisant toutes les convenances théâtrales, on vit Psyché, Vénus, Iphigénie, Antigone même, en 1813 ! paraître en habit grec coiffées à la chinoise, à grand renfort d'épingles d'or, à perles d'or flottantes. Elles s'aperçurent bientot qu'elles faisaient de l'esprit, de l'anachronisme en pure perte. Cet ajustement était périlleux, il ne convenait pas à toutes les figures. Fidèle à ses amours, le public n'applaudissait, ne fétait qu'une seule Chinoise : Mme Albert. La coiffure chinoise se répandit aussitot dans le monde galant, et s'y maintint pendant plusieurs années.

On représentait *Jérusalem délivrée;* le retour d'un trapillon, qui venait d'introduire des diables sur la scène, saisit et casse une jambe au chanteur Albert Bonet. Double de Lays, il devint boiteux comme son chef d'emploi ; avec cette différence que l'un claudiquait à droite et l'autre à gauche. La mauvaise jambe de Lays le suivait comme un sabre à la housarde.

Albert étudiait un solo brillant qu'il devait exécuter sur la guitare en dansant un pas, avec deux ballérines charmantes, dans *les Abencerrages,* opéra que l'on répétait. Antonin se met à l'œuvre en secret, s'exerce assiduement sur le *rasgado* et les harpèges, afin d'avoir la fleur de cette nouveauté. Pour assurer la réussite de son projet, il choisit pour complice Mme Courtin, danseuse et femme du secrétaire de l'Académie. La musique du pas de la guitare est glissée parmi les parties d'orchestre des *Noces de Gamache.* Enveloppés dans leurs manteaux, Antonin et Mme Courtin arrivent sur le théâtre et s'abritent derrière un chassis. Au triple accord de l'orchestre, les usurpateurs se démasquent, s'élancent en scène et dansent au son de la guitare pincée par Antonin. Ils donnent aux *Noces de Gamache* le pas qu'on réservait pour *les Abencerrages.* Le public les applaudit avec transport; mais il fallut tout le crédit du secrétaire Courtin pour apaiser la colère des maîtres de ballet. Achille tira l'épée contre le perfide Ajax, le prudent Ulysse accourut, sépara les combattants, et le virtuose Albert reprit ses droits de la manière la plus brillante dans l'opéra nouveau.

Le 6 avril 1813, leurs majestés impériales et royales assistent à la première représentation des *Abencerrages,* opéra en trois actes, paroles de Jouy, musique de Cherubini. Napoléon part le lendemain pour aller à l'encontre des Russes et de leurs alliés, qu'il joignit à Bautzen, à Lutzen. *Les Abencerrages* n'eurent qu'un succès d'estime; cet ouvrage renfermait pourtant de très beaux chœurs, la scène d'Almanzor, *Suspendez à ces murs,* les airs *Enfin j'ai vu naître l'aurore, Poursuis tes belles destinées,* qui méritent d'être cités ainsi que l'ouverture.

Paul débute dans *la Caravane,* le 11 mai 1813, et Ferdinand

fait ses premiers pas dans *le Devin du Village*, le 18 juin suivant; double succès pour le ballet.

Nina, ballet en deux actes, de Milon et Persuis; Mlle Bigottini mime à ravir le rôle de Nina, cette folle par amour déjà si bien représentée à la Comédie-Italienne par Mme Dugazon en 1786.

Les trois sources principales où le chorégraphe puise les sujets de ses compositions, sont l'histoire, la mythologie ou la féerie, enfin la nature touchante, naïve ou comique. *Nina* faisait verser des larmes. 23 novembre 1813. Notre fameux hautboïste Vogt exécute avec tant d'habileté, de charme un solo capital de cor anglais dans *Nina*, que le duc de Berri veut s'exercer sur cet instrument, et prend des leçons de Vogt.

Milcent et Fontenelle s'étaient déjà fait connaître par *Hécube*, et pourtant l'Académie consentit à représenter *Médée et Jason* des mêmes auteurs. Il est vrai que depuis douze ans elle avait recours aux exceptions dilatoires, répondant aux sollicitations fréquentes dont cette pièce était l'objet : — Ce n'est pas un opéra de carnaval. » Plus tard, elle disait : — Ce n'est pas un opéra du premier jour de l'an. » Il fallut s'exécuter enfin, l'ouvrage était reçu. — Laissons là Médée, et jasons, » dit un plaisant du parterre. C'est ce que l'on avait de mieux à faire; je suivrai cet exemple. 10 aout 1813.

L'auteur de *la Caravane*, de *Panurge*, de *Colinette à la Cour*, d'*Anacréon chez Polycrate* et d'un grand nombre d'opéras comiques, termine sa longue et brillante carrière; il meurt le 24 septembre 1813. Les funérailles de Grétry présentèrent une pompe, un luxe de deuil, un éclat douloureux jusqu'alors sans exemple en France pour les obsèques d'un artiste. Promené dans Paris, le corps du défunt fait une longue station devant le théâtre de l'Académie impériale de Musique, on l'arrête aussi devant la salle Feydeau. Ces lieux témoins des longs triomphes de Grétry, portaient le deuil du mélodiste spirituel et fécond; de lugubres draperies voilaient l'entrée de ces théâtres, où l'on voyait la compagnie entière des acteurs, vêtus de noir, attendre le défunt au passage et le saluer d'une oraison funèbre et de plusieurs chants de déploration empruntés à ses opéras. Le cortège, où

figuraient toutes les illustrations de l'époque, défilait aux sons d'une musique pleine de douceur et de mélancolie; chacun tenait en main des palmes, des rameaux de cyprès. C'est ainsi que Grétry s'acheminait lentement vers son dernier asile. On représente *Zémire et Azor* le soir même de ce jour; le trio *Laissez-moi la pleurer*, produit un merveilleux effet; on couronne le buste de l'auteur, dont le public vient d'applaudir encore les chants mélodieux. Tous ses confrères, musiciens et littérateurs, siègent aux balcons, en habit noir, et la cérémonie, commencée sur le boulevard des Italiens, n° 7, continuée à l'église, au cimetière, s'achève au théâtre.

Il est beau de finir ainsi, d'être conduit à la tombe par un peuple entier. Ce deuil national pour l'artiste dont on aimait la personne et les œuvres, dont le chœur reproduisait les mélodies en faisant éclater des plaintes funèbres, était solennel et touchant.

Les théâtres lyriques suivirent ce précieux exemple et surent exploiter à leur tour cette tristesse en donnant de nombreuses représentations offertes aux mânes de Grétry; l'accompagnement du grand deuil obligé produisit beaucoup de joyeuses recettes.

Le digne neveu de Méhul, M. Daussoigne, directeur du Conservatoire de Liège, fit exécuter une belle cantate de sa composition en l'honneur de Grétry, lors de la translation du cœur de ce maître dans sa ville natale.

Levasseur débute dans *la Caravane*, élève du Conservatoire, on applaudit sa voix et son talent, le 5 octobre 1813, dans le rôle du pacha.

Succès merveilleux de Mlle Gosselin cadette, elle fait ses premiers pas, dans *Jérusalem*, le 29 octobre 1813, et devient ensuite Mme Anatole.

Mme Branchu ne peut faire réussir *Phèdre*, remise en scène le 2 novembre. Après une seconde exhibition, l'opéra de Lemoyne est abandonné.

Le 19 janvier 1814, on voit pour la première fois une affiche taillée sur le grand patron, un placard immense, estampé sur les murs de Paris. Cette affiche annonçait un concert spirituel

donné par l'Académie. C'est de ce jour que date l'usage des placards étendus, prolongés, imprimés en lettres cubitales.

Les armées ennemies s'approchaient et menaçaient Paris; *l'Oriflamme*, pièce de circonstance, destinée à ranimer l'esprit public, fut improvisée par Étienne, Baour-Lormian, et représentée le 31 janvier 1814. La musique de cet acte était de Méhul, Paër, Berton et Kreutzer.

L'Oriflamme! singulier titre à mettre sur les affiches au moment où le comte d'Artois était à Vesoul! Les paroliers se trompèrent complètement; on ne pouvait les accuser d'avoir une intention maligne, et de manquer tout exprès le but qu'ils s'étaient proposé. Impériaux et royalistes s'empressèrent d'accourir à cette assemblée nationale du beau monde : toutes les loges avaient été louées par l'un et l'autre parti. Le faubourg Saint-Germain se disposait à des applaudissements exagérés, et ne cherchait point à déguiser sa joie. Les acteurs se montraient pleins de zèle pour *l'Oriflamme;* Mme Albert, qui venait de tenir le premier emploi dans *Œdipe à Colone*, la jolie Pauline, figurèrent parmi les coryphées de l'opéra nouveau. Succès victorieux, éclatant, foudroyant. Succès pareil à celui d'un éligible opposant que légitimistes et républicains voulaient, en 1831, pousser à la chambre en réunissant leurs efforts.

Les militaires, les gardes nationaux, dont la foule compacte refluait dans les corridors, encore émus de la scène touchante qui s'était passée aux Tuileries, lorsque l'empereur avait présenté le roi de Rome à la garde nationale de Paris, ne voyaient dans l'oriflamme que le drapeau français; mais une infinité d'autres ne voulaient y reconnaître que la bannière de Philippe-Auguste, avec ses fleurs de lis, portant le cri de guerre *Monjoie saint Denis!* Tous étaient dans un égal enchantement, qu'ils témoignaient par des bravos, des applaudissements frénétiques.

Les six premières représentations de *l'Oriflamme* produisirent 65,000 francs. *La Ronde de Nuit,* chant militaire, termine ce drame à sa dixième représentation. La onzième, donnée le 15 mars 1814, fut la dernière.

Un homme de beaucoup d'esprit, de savoir, de talent; un

journaliste qui réglait le gout en France, imposait son opinion; un critique dont les feuilletons renfermaient bien souvent des éloges pompeux, outrés de Napoléon, qu'il abominait de toutes les puissances de son ame, Geoffroy meurt avant de voir le titre de *Journal des Débats* ressaisir ses droits en faisant abandonner celui de *Journal de l'Empire*. C'était prendre sa bisque mal à propos. Ignorant de tout point en musique; n'ayant pas même, à cet égard, l'instinct que la nature accorde aux animaux les moins intelligents; butor, plus butor peut-être que La Harpe! Geoffroy tenait la France musicale sous sa férule, et régentait l'Opéra : croyez qu'il en disait de belles avec un admirable aplomb. Chargé d'écrire le feuilleton du *Journal de l'Empire*, il fournissait l'énorme contingent de six ou sept articles par semaine, sur les théâtres principalement, et sur toute autre espèce de sujets, depuis l'épopée jusqu'aux tulipes, aux confitures. Il recevait trente mille francs par an; c'était de l'argent bien placé. Recherchés, à bon droit estimés, en exceptant ses divagations stupides sur la musique, les feuilletons de Geoffroy contribuèrent pour beaucoup à la grande fortune du *Journal de l'Empire*. On le tirait alors à 30,000 exemplaires, distribués à 29,000 abonnés.

Alcibiade solitaire, opéra en deux actes, de J. Martin (Barouillet *dit*) et Cuvelier, musiqué par Alexandre Piccinni, petit-fils de l'auteur de *Didon*, paraît le 8 mars et s'éclipse aussitot.

Le 29 mars 1814, *Iphigénie en Aulide*, *Paul et Virginie*, sont représentés au bruit du canon. Paris est assiégé le 30, les Russes et les Prussiens entrent le lendemain dans notre capitale.

Le 1er avril, on avait affiché *le Triomphe de Trajan;* l'empereur de Russie et le roi de Prusse, qui devaient assister à cette représentation, firent changer le spectacle en demandant *la Vestale*. On exécuta cette pièce avec les décors de *Trajan*, le temps manquait pour en préparer d'autres. Des transports de joie et d'enthousiasme accueillirent l'empereur Alexandre et le roi de Prusse, nos amis les ennemis; la salle était comble. *Vive Henri Quatre* est salué par un tonnerre d'applaudissements, quand l'orchestre fait entendre cet air avant l'ouverture de *la Vestale*. A la demande générale, Lays le chante à la fin du spectacle.

Le Triomphe de Trajan était annoncé, l'affiche le promettait aux souverains alliés le jour de leur entrée à Paris, ils préférèrent *la Vestale.* Ceux qui voulaient trouver une intention maligne et politique dans ce changement avaient deux fois tort. L'empereur de Russie et le roi de Prusse demandèrent que l'on substituât *la Vestale* au *Triomphe de Trajan,* parce que l'œuvre de Spontini leur plaisait, et que *Trajan* devait les faire mourir d'ennui. Dans une ville ennemie, on se méfie de tout; *timeo Danaos* opera *canentes.* Ces monarques prudents avaient pu se tenir à l'abri du canon, la même circonspection était nécessaire à l'égard de la musique de Persuis.

Le 5 avril, l'Opéra reprend son titre primitif, depuis vingt-trois ans perdu: l'Opéra redevient l'*Académie royale de Musique.*

Louis XVIII fait son entrée à l'Académie le 17 mai 1814; il assiste à la représentation d'*Œdipe à Colone,* et d'un nouveau divertissement de Gardel et Persuis, ballet de circonstance, ayant pour titre *le Retour des Lis.*

Pélage ou le Roi et la Paix, opéra en deux actes de Jouy et Spontini, pièce relative aux événements de l'époque, paraît le 23 aout.

Lavigne fait entendre une chanson du comte de Bouillé, musique de Persuis, dont le refrain était *Vive le roi, vive la France!* composition triviale, que l'on avait décorée du titre de *cantate.*

L'Académie royale de Musique passe dans les attributions du ministre de la maison du roi, Picard en est toujours le directeur, et M. de Pradel, ministre, surintendant.

Louis XVIII voulut entendre encore les mélodies très surannées qui l'avaient charmé pendant sa jeunesse. On reprit *Castor et Pollux,* de Rameau, radoubé par Candeille. Le retour de Napoléon, échappé de l'île d'Elbe, arrêta les représentations de cet opéra que l'on avait offert au public le 14 décembre 1814. Napoléon fit rentrer *Castor et Pollux* dans la bibliothèque du théâtre. Le chef-d'œuvre de Rameau n'en est plus sorti.

Nous reviendrons au titre d'*Académie impériale de Musique.*

L'Épreuve villageoise, ballet en deux actes, calqué sur l'opéra

comique de Desforges et Grétry, réussit le 4 avril 1815. Persuis arrange la musique de cette œuvre chorégraphique de Milon.

Sa majesté l'empereur Napoléon assiste à la représentation de *la Vestale* suivie du ballet de *Psyché*, donnée, le 18 avril 1815, par son Académie. Salle comble, transports de joie et d'enthousiasme, tonnerre d'applaudissements.

Ainsi que son émule Persuis, Kreutzer continue à fabriquer de pitoyables compositions que son crédit fait arriver sur la scène en dépit du public. Il est vrai que ce même public, trop cruellement désappointé se permet de siffler *la Princesse de Babylonne*, opéra en trois actes, dont Vigée et Morel avaient rimé le livret.

XXI

De 1815 à 1823.

L'Épreuve villageoise, Flore et Zéphire, le Carnaval de Venise, ballets. — Droits d'auteur. — *Le Rossignol.* — Changement des jours de spectacle. — La tête d'Holopherne. — Facétie de Choron. — Reprise des *Danaïdes.* — Léopold Aimon, *les Jeux floraux.* — Opéra-Italien. — Achille malade. — Manies de Persuis. — *Olympie* de Spontini. — Note curieuse. — Assassinat du duc de Berri. — Destruction de la salle de l'Opéra. — Camp volant, interrègne. — *De l'Opéra en France.* — Je fonde la critique musicale en France. — Le ministère me commande tout un répertoire d'opéras traduits. — Réforme projetée. — *Mosè* de Rossini. — Berton et Rossini. — Ouverture de la nouvelle salle. — Adolphe Nourrit. — Maria Mercandotti. — *Aladin ou la Lampe merveilleuse*, début de Mlle Jawureck et du gaz.

Le 30 juin l'affiche annonçait *Alceste* et *l'Épreuve villageoise;* l'Académie n'ouvrit point ses portes. Paris était assiégé pour la seconde fois. Ce théâtre ne reprit le cours de ses exercices que le 9 juillet suivant avec le titre d'*Académie royale de Musique;* ce qui fait dix changements en vingt-quatre ans : nous en verrons bien d'autres.

Le 14 juillet, Louis XVIII, l'empereur de Russie et le roi de Prusse assistent au spectacle composé d'*Iphigénie en Aulide* et de *la Dansomanie.* Lays chante *Vive Henri Quatre.*

Gardel et Milon improvisent un petit ballet de circonstance, *l'Heureux Retour*, que le public reçoit avec enthousiasme le 25.

Le 2 novembre, l'Opéra donne, au bénéfice des habitants de

Soissons, victimes des malheurs de la guerre, une représentation extraordinaire. Mme Catalani, directrice du Théâtre-Italien, y figure avec sa compagnie chantante. Cette virtuose y tient le rôle de Marietta dans *la Caccia d'Enrico IV. L'Épreuve villageoise, l'Heureux Retour*, ballets, complètent le spectacle.

On remet en scène *Renaud* de Sacchini; cet opéra ne produit qu'un médiocre effet, bien qu'il fût soutenu par le talent d'une vaillante Armide, Mme Branchu. Mlle Bigottini fit sa rentrée dans *Nina* le même jour 16 novembre. J'assistais à cette représentation en amateur; avocat, sous-préfet, la musique n'était encore pour moi qu'un amusement; je l'aimais avec une ardeur juvénile; ce feu s'est bien ralenti depuis qu'il m'a pris la fantaisie de l'épouser. L'idée d'écrire sur la musique me vint en écoutant l'œuvre de Sacchini. Le lendemain je fis mon premier feuilleton. Salgues était directeur de je ne sais quel journal; ses articles sur la musique me semblaient contenir un peu moins de sottises que ceux de ses confrères, je lui donnai la préférence. Salgues trouva-t-il mon opuscule mauvais? lui parut-il trop bon? Cet écrivain était-il assez ignorant pour ne pouvoir émettre une opinion sur cet essai? Je ne puis résoudre aucune de ces questions. Le fait est que mon article ne fut point imprimé. Deux autres feuilletons, remis à Martainville, restèrent dans un oubli complet. Dire qu'on n'en voulait pas pour deux sous, pour deux liards, serait d'une intolérable présomption; on n'en voulait pas pour rien, on n'en eût pas voulu même si j'avais offert d'en payer l'impression.

Compositeur de ballets d'un talent éprouvé reconnu, Didelot sollicitait en vain l'Académie pour la mise en scène de *Flore et Zéphire*, ballet anacréontique en deux actes. Toutes les exceptions dilatoires ou non avaient été mises en avant pour barrer le chemin à l'artiste, d'autant plus dangereux qu'il promettait du nouveau. Une dernière mais victorieuse objection devait le forcer à la retraite. — Songez, lui dit-on, que ce ballet va couter à l'administration 10,000 fr. de plus qu'une autre pièce du même genre. — 10,000 fr.! — Oui, dix mille francs; il ne faut pas moins pour l'équipement de vos mécaniques. — 10,000 fr.! —

Qu'en dites-vous? — Je dis que je les donne. *En mon bon* droit j'ai confiance. » Didelot répondit carrément, c'était réduire au *tacet* l'artillerie de l'opposition, l'affaire put alors marcher rondement. *Flore et Zéphire* obtint un succès prodigieux, et l'Académie rendit au plaideur, qui venait de gagner son procès d'une manière audacieuse et brillante, le prix déposé pour la *cautio judicatum solvi.*

Dans ce nouveau ballet, deux petites filles charmantes, Virginie et Félicité Hullin représentent deux satyres bambins avec une gentillesse parfaite. Flore et Zéphire, attachés à des fils de laiton, traversaient plusieurs fois le théâtre en *volant* (si j'ose toutefois me servir de cette expression trop ambitieuse), Duport et sa sœur, qui les représentaient à merveille, se faisaient remplacer par des figurants quand il s'agissait de fendre l'air à tire d'ailes. C'est la première fois que l'on fit manœuvrer les danseurs académiciens de cette manière, suspendus au plafond, aussi lestes que des jambons accrochés dans la boutique d'un charcutier. En 1746, on s'était montré plus audacieux à la Comédie-Italienne. Dans *le Prince de Salerne*, Arlequin enlevait le Docteur; l'un et l'autre, partant du fond du théâtre, s'élevaient jusqu'à la voute de la salle, au-dessus du parterre, et disparaissaient dans l'ouverture circulaire qui donne passage au lustre. Après un grand nombre d'épreuves, toutes également heureuses, le parterre desira que les acteurs fissent leurs évolutions, leurs tours de force et d'agilité dans l'enceinte du théâtre, sans venir voltiger dans les régions de l'empirée réservé au public.

Picard cède la direction de l'Académie à Papillon de La Ferté, qui se fait aider par Choron et Persuis, régisseurs ou contremaîtres soumis à la volonté stupide et suprême du Papillon. La direction de l'Opéra, si brillante et si desirée par une infinité d'amateurs, déplaisait souverainement à Picard. — Je regrette ma calotte de Crispin, disait-il; je ne puis m'occuper sérieusement de satin et de gazillon. »

L'ordonnance du roi du 18 janvier 1846 statue sur les droits des auteurs qui travaillent pour l'Académie royale de Musique.

Les sommes fixées par le règlement du 29 brumaire an VII restent les mêmes : la distribution seule en est changée.

Le droit des auteurs d'un opéra, formant à lui seul un spectacle entier, est de 500 francs, à partager pour chacune des quarante premières représentations; il tombe et reste à 200 francs dès la quarante-unième. S'il faut ajouter un ballet d'action à cet opéra, pour le complément du spectacle, ce droit est diminué d'un tiers.

Le droit des auteurs d'un opéra en un ou deux actes est de 240 francs pour chacune des quarante premières représentations; il tombe et reste à 100 francs dès la quarante-unième.

Deux grands ouvrages donnent les entrées au théâtre pour dix ans. Trois ouvrages les donnent pour la vie.

Ce droit fixe n'est point en rapport avec le produit des représentations de l'Académie. Le droit proportionnel, réglé sur la recette du jour, droit que paient toutes les autres entreprises dramatiques, est bien plus avantageux pour les auteurs. *La Dame blanche*, mise en scène à l'Opéra, n'eût produit à M. Scribe, à Boieldieu que les deux tiers des droits perçus à l'Opéra-Comique. Il est vrai qu'à l'Académie on paie le vide comme le plein : la part des auteurs est invariable. N'importe, elle est réglée d'une façon trop mesquine. Depuis longtemps les auteurs demandent une augmentation; plusieurs savent l'obtenir au moyen des primes qu'ils exigent du directeur. Ce supplément, de mille ou quinze cents francs par acte, une fois payé, les indemnise honnêtement. Les autres prennent patience; leur droit fixe devient précieux lorsque le public déserte l'Opéra.

N'est-ce pas monstrueux qu'un livret, un canevas informe, un croquis dramatique, un lyrique gachis, improvisé dans une semaine, et que son auteur n'ose pas toujours avouer, soit rémunéré comme une partition formidable, immortelle, une partition qui présente encore huit cents pages de gravure, quand on en a supprimé le tiers ou la moitié pendant le cours des répétitions? Est-il dans notre langue une expression décente pour désigner une œuvre semblable au livret de *Guillaume Tell?* Ce prodige de stupidité, cette brochure infime, ce pamphlet d'une feuille inepte, mis dans la balance financière, la tient en équilibre,

quand la partition de Rossini lui sert de contre-poids. 500 francs à partager chaque jour de représentation, 250 pour le livret, plus 10,000 francs pour le tiers du prix de vente de la partition. En Italie, un semblable pastiche, un livret de la sorte bati, serait acquis à l'estimation de vingt écus une fois payés. Mais les Français aiment tant les paroles ! ils se complaisent tant aux mots d'un opéra ! Je ne les blâmerai point ; en effet *Mon père tu m'as dû maudire,* n'était-il pas impayable ?

Vous me direz que Rossini produit une partition de ce mérite et de ce calibre en deux mois. J'en conviens ; mais le temps ne fait rien à l'affaire. Meyerbeer limera pendant neuf ans entiers un ouvrage du même genre. Il faut que le génie, il faut que le talent, le labeur du musicien soient récompensés dignement et selon leur importance. L'un fait couler à grands flots la musique, elle s'échappe en torrents de sa verve féconde. L'autre beaucoup moins heureux, mais plus patient, attend que son petit filet d'eau, tombant goutte à goutte, ait rempli le réservoir. Alors il lâchera l'écluse pour obtenir enfin son torrent ou quelque chose qui lui ressemble un peu. D'un seul coup de sabre, le premier a renversé le grand mât d'un vaisseau de haut bord ; l'autre fera tomber ce mât en le sciant avec un canif.

Vous voyez que le musicien arrive au même but en suivant deux routes différentes. Meyerbeer n'a point fait d'ouvertures pour ses opéras. Nous comptons une vingtaine de symphonies dramatiques de Rossini. Ces deux maîtres ont également prouvé qu'ils ne voulaient ou ne savaient pas écrire une ouverture. C'est un fait que je constate, un avertissement que je leur donne. Il peut les engager à nous gratifier d'une symphonie dramatique, digne de porter le noble titre d'*ouverture,* digne enfin de figurer à coté des admirables pièces de ce genre, que nous devons à Gluck, Mozart, Cherubini, Méhul, Beethoven, Weber, et même à Vogel. Quatre morceaux énergiques ou délicieux servent néanmoins de prélude au *Guillaume Tell* de Rossini.

Mlle Grassari débute dans *Œdipe à Colone,* par le rôle d'Antigone, selon les us et coutumes du temps et du pays. Mlle Grassari, jeune et belle, gouvernait mal une bonne voix. 13 février.

Cette année 1816 s'ouvre par deux succès admirables : *le Carnaval de Venise,* ballet plein de gaieté, de tableaux gracieux, d'une piquante originalité; *le Rossignol,* opéra d'une platitude jusqu'alors sans exemple, ordure musicale, prodige de bêtise, que l'on croirait infaisable si l'expérience ne prouvait pas que l'on a pu le fabriquer. Les Iroquois, les crétins mêmes auraient sifflé le ramage d'un pareil rossignol; les Parisiens en ont été ravis, enchantés. Je dois en convenir à leur honte; plus une faute est grave, plus il importe d'en faire l'aveu franchement, si l'on veut en obtenir le pardon. Un homme s'est rencontré qui s'est avoué l'auteur du *Rossignol*, le jury de l'Académie royale de Musique a trouvé cette partition digne d'être chantée sur notre premier théâtre, et le public, acceptant la mystification, s'est montré tout aussi stupide que les membres de l'Institut assemblés pour apprécier l'œuvre grotesque. Comme eux il a fourré le nez dans le fumier de Lebrun; comme eux il a flairé le baume avec une satisfaction que trente-huit ans de jouissance n'ont point affaiblie. Voilà des faits patents, certains, accusateurs, il est vrai, mais que je me vois forcé de consigner ici. Les journalistes étaient de l'avis du populaire imbécile; comment auraient-ils pu se former une opinion contraire?

Voilà pourtant le public qui prétend s'ériger en juge suprême de la musique et des musiciens, et qui, naïvement, croit être le consécrateur obligé des réputations! Pourquoi faut-il que Lebrun n'ait pas mis en lumière toute une couvée de vingt ou trente rossignols de ce calibre? L'heureux et fécond producteur d'opéras, de *compositions lyriques,* eût été membre de l'Institut! et la patrie reconnaissante l'eût rémunéré de 3 fr. 50 c. par jour, eût-il survécu pendant soixante ans à ses œuvres! *Laborum dulce lenimen!*

Quel directeur gouvernait alors l'Académie royale de Musique? Sous quel règne s'est commis ce forfait? Je suis encore obligé de répondre, et de nommer Choron. Si j'accuse ce zélé musicien, c'est pour le disculper aussitot. Choron était sous les ordres du Papillon qui gouvernait l'argenterie et la musique du roi, les plats du moins étaient en bonnes mains. Choron ne pouvait rien

empêcher, rien ordonner, il n'avait pas même le titre de *directeur de l'Opéra.* Choron était régisseur, Persuis inspecteur de la musique, Kreutzer chef d'orchestre, et le hanneton de La Ferté commandait à ce triumvirat comme aux laveuses de sa vaisselle.

Choron méprisait souverainement les fadaises, les pauvretés ignobles du *Rossignol;* mais il n'avait aucune estime pour les œuvres de notre époque. Enfoncé dans la musique du moyen-âge, il se tenait bloqué dans cette période où son admiration fanatique se concentrait. Gluck, Mozart, Paisiello, Cimarosa, Méhul, Cherubini, Beethoven, étaient pour lui des nouveau-nés, des bambins qu'il n'avait pas encore aperçus. Musicien d'un zèle à toute épreuve, praticien laborieux, sacrifiant ses intérêts, sa fortune au bien de l'art, Choron a poussé dans la carrière une infinité d'élèves qu'il avait rendus lecteurs intrépides. Plusieurs sont devenus chanteurs; leur intelligence, leur bon naturel les ont formés; d'autres ont acquis un talent d'instrumentiste, d'écrivain ou de compositeur, que Choron ne pouvait leur donner, puisqu'il n'était ni compositeur (ses œuvres le prouvent) ni chanteur, ni claveciniste, ni symphoniste; mais il avait la foi, l'ardente foi, qui fait marcher les montagnes et chanter les caniches. Son école était une véritable psallette où l'on solfiait avec aplomb, justesse et persévérance, où l'on grasséyait à l'exemple du maître. Sergent instructeur, ferme sur la doctrine, il apprenait l'exercice à de vaillants soldats : son armée était nombreuse, un héros en est sorti, une foule de preux lui servait de cortège.

Pour que Choron devînt un excellent directeur de l'Académie, il suffisait de faire un pas en arrière de quelques siècles, de changer le répertoire de ce théâtre, et d'y mettre en scène les opéras de Giulio Caccini, de Peri, de Monteverde, Soriano, Cavalli, etc.; Choron était alors dans son élément. Peut-être aurait-il poussé la complaisance jusqu'à nous donner quelques pièces de Carissimi, quelques œuvres dramatiques de Haendel aux jours de licence, de débauche musicale.

Mlle Guimard, célèbre virtuose de la danse, meurt à l'âge de

septante-trois ans, le 4 mai 1816. En 1790, elle avait épousé Despréaux (Jean-Étienne) homme de lettres.

Les Dieux rivaux ou les Fêtes de Cythère, tel est le titre un peu suranné d'un opéra-ballet improvisé pour le mariage du duc de Berri. Dieulafoi, Briffaut en avaient écrit le livret, musiqué par Berton, Kreutzer, Spontini, Persuis. 21 juin 1816.

Mme Paradol débute dans *Alceste;* elle abandonne ensuite le drame lyrique pour la tragédie parlée, et passe à la Comédie-Française.

Nathalie ou la Famille russe, opéra en trois actes, œuvre glaciale, tombe le 30 juillet. Paroles de Guy, musique de Reicha.

A. Vestris quitte le théâtre après quarante-quatre ans d'exercices et de succès. Il fait ses adieux au public, dans le ballet de *l'Enfant prodigue*, le 27 septembre 1816.

Les Sauvages de la Mer du Sud, ballet en un acte de Milon, musique de F.-C. Lefebvre. 26 novembre.

Roger de Sicile, opéra en trois actes, de Guy, musique de Berton, n'obtient qu'un succès médiocre le 4 mars 1817.

Les entrepreneurs de bals, de fêtes dans les jardins publics, payant à l'Académie royale de Musique un droit sur leurs recettes, demandent que les représentations données le dimanche, à ce théâtre, soient portées sur un autre jour de la semaine. L'Académie se rend aux vœux de ses tributaires, et, pour les affranchir d'une rivalité dangereuse, elle consent à changer l'ordre établi depuis un siècle et demi. Son théâtre s'ouvrira dorénavant le lundi, le mercredi, le vendredi. J'ai déjà fait connaître que le mardi, le vendredi, le dimanche, et, pendant l'hiver seulement, le jeudi, étaient les jours de spectacle. 1er avril 1817. Les nouveaux jours de spectacle ne commencent à figurer sur l'affiche de l'Académie que le 5 mai suivant.

Delrieu, l'arrangeur, avait traduit, rajusté l'*Artaserse* de Métastase. Cet opéra, devenu tragédie, fut représenté sur le Théâtre-Français. Afin de tirer d'un même sac deux moutures, Delrieu, poursuivant le cours de ses dérangements, supprime deux actes de sa tragédie pour la transmuter en livret d'opéra. Ce nouveau

travail n'a pas vu la lumière. Je dois en dire autant d'une *Judith* écrite par le même auteur. Delrieu lisait cette tragédie lyrique devant le jury de l'Opéra. Deux actes avaient défilé; au troisième, le parolier ramenait Judith triomphante dans les murs de Béthulie. Le peuple d'Israel chantait *Hosanna! triomphe! victoire*! Judith, postée en héroïne sur l'avant-scène, célébrait la gloire de l'Éternel. Sur le point d'orgue de cette cavatine *con cori*, la vieille suivante, la duègne, tirait du sac la tête du général ennemi, Judith saisissait par les cheveux l'horrible trophée, et les transports de gaieté, de jubilation, éclataient avec plus de vigueur et de verve; les Béthuliens dansaient autour de ce fragment d'Holopherne.

Révoltés par l'exhibition indiquée, les membres du jury, faisant un point d'orgue à leur tour, arrêtent l'audacieux parolier : — Ah! monsieur Delrieu, c'est affreux, intolérable; il est des choses qu'il ne faut pas montrer au public assemblé pour se divertir. Crébillon a voilé prudemment la tête de Cicéron, Dubelloy présente le cœur de Coucy dans un vase fermé; vous voyez pourtant que l'on a blamé hautement leur témérité. Se peut-il que vous vouliez enchérir encore sur ces tragiques, en offrant aux yeux épouvantés de l'assistance une tête coupée, une tête sanglante? — Là, là, là, là, calmez-vous! calmez-vous! bien entendu que nous aurons une tête de carton. »

Le singulier amendement de l'orateur ne fit point admettre l'opéra nouveau.

Spontini se préparait à mettre en scène *Olympie*, il demanda que Persuis prît les rênes de l'Académie royale de Musique. Le ministre de la maison du roi, directeur suprême de ce théâtre, nomma Persuis directeur du personnel. Choron lui céda sa place et reçut la commission de voyager dans les départements pour y chercher des jeunes gens doués d'une belle voix, et former l'école de chant qu'il établit sur le boulevard du Mont-Parnasse.

Voilà ce que l'on dit alors pour motiver le renvoi de Choron. Je dois vous faire connaître la véritable cause de cet honnête exil.

Le régisseur de la scène et l'inspecteur de la musique, sous la

direction stupide et suprême du ministre de Pradel, Choron et Persuis nourrissaient, l'un pour l'autre, une de ces haines que les cœurs de musicien savent si bien conduire, par toutes les nuances du *crescendo* jusqu'à leur explosion la plus éclatante. Persuis avait mis en scène sa *Jérusalem délivrée,* dont le résulat peu satisfaisant chagrinait encore ce musicien d'une humeur inquiète et jalouse. Persuis voulait absolument prendre une revanche. Les auteurs tombés ont tous le desir de tomber encore, c'est une sorte de martingale qu'ils suivraient jusqu'à la fin des siècles, si les directeurs de théâtre consentaient à les aider en cette opération. Nous verrons plus tard des exemples d'une telle complaisance. Persuis méditait, préparait à la sourdine la reprise solennelle de *Jérusalem délivrée,* son chef-d'œuvre, qui pourtant n'en était pas un, bien s'en faut. Cet inspecteur obtint du ministre, directeur de l'Opéra, l'ordre nécessaire pour la nouvelle exhibition de *Jérusalem.*

Informé de l'avis officiel qu'il était près de recevoir à ce sujet, Choron ajuste, organise, aussi *con sordini,* la plus singulière facétie qu'un rival en musique puisse imaginer. Il se hâte de mettre sur pied tous ses menuisiers et ses peintres. On scie, on taille, on démolit afin de reconstruire. Le carré s'arrondit, la quadrature du cercle est produite à plusieurs exemplaires, le parallélogramme prend la forme trapézoïde, le triangle se découpe en festons. Lorsque Persuis veut assembler, combiner les chassis et les toiles de sa Jérusalem, élever les remparts, les palais, le temple de sa ville sainte; quand il veut planter les tentes de Godefroi, d'Argant, les retraits galants d'Herminie et de Clorinde, les nombreux abris des héros de la croisade, il reconnaît que ces nobles édifices, que ces pavillons militaires ont été changés par une fée malicieuse en guinguettes, chaumières, moulins, étables, cuisines, jardins, étangs, prairies, allées de saules et de peupliers, pour l'équipement de je ne sais quel rustique ballet. Les sables dorés du désert, les palmiers de l'oasis, ont été couverts par un lac aux flots argentés, et le saint sépulcre par de vertes charmilles. Nouveau Titus, Choron dispersait les débris d'une autre Jérusalem. Vengeance ! trahison ! s'écrie

Persuis, avec accompagnement d'une infinité de trombones qui semblaient siffler à son oreille. Vengeance! d'une perfidie qui ruinait à jamais ses plus chères espérances. Persuis fit agir ses protecteurs à la cour, et supplanta son adversaire.

Spontini renverse de fond en comble sa partition de *Fernand Cortez;* cet opéra revu, corrigé, reparaît le 28 mai 1817, avec une grande pompe de spectacle; les chevaux de Franconi lui prêtent un utile secours et remettent en route le char de Cortez, qui, d'abord, s'était embourbé. *Fernand Cortez* n'avait eu que vingt-quatre représentations dans sa nouveauté. La seconde édition valait bien moins que la première, et pourtant le succès procéda plus franchement. Cet ouvrage prit alors sa place au répertoire.

Le 6 juin 1817, premier pas de Mlle Paul, dont on admire la grace, la vivacité, l'agilité pétulante dans *la Caravane.* La débutante y figure à coté de Fanny Bias, danseuse élégante et correcte. Élève de Coulon, père, Mlle Paul devient ensuite Mme Montessu.

Le 7 juillet, Blasis exécute un pas avec Mme Anatole et Mlle Gosselin dans *les Bayadères.* Devenu chorégraphe, ce danseur publie, sur son art, un livre estimé.

Paër écrit des variations pour l'orchestre sur l'air *Vive Henri Quatre.* Cet ouvrage remarquable à l'égard du travail harmonique, du gout, de l'effet, obtient le plus brillant succès à la représentation de *Fernand Cortez* donnée par ordre le 5 septembre.

Les Fiancés de Caserte, ballet en un acte, de Gardel et Milon, musique de G. Dugazon, est reçu froidement le 17.

L'Académie fait de nobles efforts pour renouveler la vogue des *Danaïdes,* Spontini fournit une bacchanale que l'on ajoute à cet opéra de Salieri. Lainez, Dérivis, Mme Branchu, sont très applaudis en représentant Lyncée, Danaüs, Hypermnestre.

Désaugiers donne au théâtre de la Porte-Saint-Martin une parodie charmante et d'une gaieté folle de cette sanglante tragédie. *Les Petites Danaïdes* obtiennent bientot la préférence sur leurs ainées. Potier fait fureur dans le personnage grotesque du père Sournois, l'autre Danaüs. Les décorations du théâtre des

boulevards l'emportent sur les peintures de la noble Académie. Tout le monde se souvient des horreurs bruyantes et magnifiques du Tartare où les petites Danaïdes expiaient leurs crimes.

Le ténor Lecomte débute avec succès par le rôle de Renaud dans *Armide*, le 7 novembre 1817.

Zéloïde ou les Fleurs enchantées, opéra en deux actes, d'Étienne, musique du même Lebrun qui, l'année précédente, avait commis la partition du *Rossignol*, tombe décemment. — Le public est bien capricieux; comment se fait-il que *Zéloïde* ait si peu de succès? — Ah! mon ami, la fortune du *Rossignol* est trop merveilleuse pour espérer qu'elle se renouvelle. D'ailleurs, un homme ne peut faire qu'un *chef-d'œuvre* en sa vie. » La réponse est du pauvre musicien Lebrun; il était de bonne foi du moins. Il n'avait pas tort, ce n'est pas lui que je blâme, tout être bien ou mal constitué peut faire de la musique exécrable, mais à quoi servent les jurys de l'Institut, les directions, les administrations du personnel, du matériel, du spirituel, d'un théâtre, s'ils sont assez ignorants pour approuver de semblables turpitudes?

Proserpine, ballet en deux actes de Gardel, musique de Schneitzoëffer, réussit complètement le 18 février 1818. Le même musicien se signale bientot après en donnant avec Albert un ballet en deux actes ayant pour titre *Claire et Melctal*.

Zirphile et Fleur de Myrthe, fadaise en deux actes de N. Lefebvre et Jouy, musique de Catel, se traîne pendant une douzaine de représentations.

Voici venir encore *la Caravane;* toutes les fois qu'elle montre le bec de ses chameaux, c'est pour voiturer quelque débutant. Le 28 septembre 1818, elle fait coup double, et le marchand Husca nous présente deux jolies femmes; l'une chante, l'autre danse. Le pacha les accueille à merveille, et le public aussi. Les virtuoses qui viennent prendre place parmi les académiciennes sont Mlle Sainville et Mlle Noblet; cette dernière fait le plus grand honneur à son habile maître, Maze.

La Servante justifiée, ballet fort amusant, de Gardel et Kreutzer, est applaudi le 30 septembre.

Lays qui venait de chanter l'amour, le vin, les belles, dans *Roger de Sicile* et vingt pièces du même genre, fabriquées pour contenter la fantaisie burlesque de ce vieux troubadour, recommence encore une fois ses fredaines; il chante le rôle principal, rôle de ménestrel, il n'en voulait pas d'autres, dans *les Jeux Floraux*, opéra en trois actes de Bouilly. La gaieté mélancolique de Lays, la froideur glaciale du livret, firent disparaître de la scène un ouvrage dont la partition était fort remarquable. M. Léopold Aimon, musicien de savoir, de talent, d'imagination surtout, chose si rare aujourd'hui, n'a pu depuis lors produire de beaux opéras tels que *Abufar, Velléda, les Deux Figaro* sur un théâtre digne de les représenter.

Le danseur comique Beaupré, dont la verve spirituelle avait tant de fois égayé le public; Beaupré, que Gardel et ses rivaux affectionnaient au point de lui donner un rôle dans toutes leurs compositions gracieuses ou comiques, telles que *la Dansomanie, l'Enfant prodigue, Paul et Virginie, le Carnaval de Venise*, etc., etc., rôle parfois subalterne et que son talent rendait capital; Beaupré, ce ballérin précieux, prend sa retraite. Il fait ses adieux en jouant fort bien un rôle de comédie, celui de Crispin, dans *Crispin rival de son maître*. 15 décembre 1818.

Alexis Dupont avait fait entendre sa belle voix de ténor et pris place à l'Académie en 1818. Chollet, qui depuis devint notre premier chanteur comique, figurait parmi les virtuoses de l'Opéra; successeur de son père, il y tenait la partie de ténor dans les chœurs : Boulard, Sallard, y chantaient la basse. Ces choristes se sont montrés ensuite dans les premiers rôles à Paris, dans les départements, à l'étranger.

Albert Bonnet, Éloy, Despéramons, Henrard, barytons; Begrez, Brice, Trévaux, ténors; Prévost, Pouilley, basses, avaient fait leurs premières armes sur la même scène, à cette époque.

On remarqua parmi les actrices qui n'arrivèrent point à la possession du premier emploi, Mmes Pelet, Granier, E. Benoît, Cazot, Paulin, Paradol, Percillée, Keiffer, Caroline Lépy, Tellier, Quiney.

Albert, Paul, Ferdinand, Mlles Bigottini, Fanny Bias, étaient

les premiers sujets de la danse. Ils avaient pour remplaçants Montjoie, Coulon, Barré; Mmes A. Gosselin, Marinette, Aimée, Noblet, Copère, Élie, Vigneron, Montessu. Leurs doubles étaient Mérante, Montessu, Capelle, Eugène; Mmes Gaillet, Bertin, V. Hullin, Brocard, Aurélie, Buron, Aumer.

Le succès des *Danaïdes* fit remettre en scène *Tarare*, opéra du même musicien. Le livret de Beaumarchais réduit à trois actes, le prologue supprimé, remirent à flot cette composition que le public accueillit avec assez de faveur. 3 février 1819.

Mlle Clotilde se retire et joue, pour la dernière fois, le rôle de Calypso dans le ballet de *Télémaque*. 19 avril.

Un élève du Conservatoire se fait applaudir, Damoreau chante la partie de Polynice dans *Œdipe à Colone*. Noyrigat paraît dans *la Vestale*, il y représente Cinna; ce jeune virtuose, qui donnait de belles espérances, meurt en Hollande quelques années après son début.

En 1816, Mme Catalani obtient le privilège de l'Opéra-Italien pour neuf ans. Cette virtuose gouverna si bien son théâtre qu'en 1818 il était fermé. L'administration de l'Opéra-Italien fut alors réunie à celle de l'Académie, et Paër conserva les fonctions de directeur de la musique dont il était chargé. L'intérieur du théâtre Louvois fut entièrement reconstruit, et la nouvelle compagnie italienne, où figuraient Garcia, Pellegrini, Barilli, Bordogni, Levasseur, Mmes Mainvielle-Fodor, Ronzi-Debegnis, Cinti, débuta le 20 mars 1819 dans cette nouvelle salle, par *I Fuorusciti* de Paër. Bien que les chanteurs italiens soient dès ce jour gouvernés par le directeur de l'Académie, je ne parlerai point ici de leurs faits et gestes; ils ne donnent pas, comme autrefois, leurs représentations sur le théâtre de notre Opéra; je signale cette prise de possession pour indiquer ensuite l'époque où les Italiens reconquirent leur indépendance.

Après de brillants débuts faits sous les auspices de son maître Persuis, Lavigne avait quitté brusquement l'Opéra; cet acteur s'éloignait espérant qu'on l'y rappellerait à de meilleures conditions. Dans son humeur gasconne, il pensait que nul acteur n'oserait entreprendre de chanter après lui les rôles d'Achille et

de Cortez. Le héros fugitif parcourut les départements; fatigué de ses pérégrinations de troubadour, il voulut rentrer à l'Académie, qui lui ouvrit ses portes, lorsque Achille montra plus de modestie dans son caractère et dans ses prétentions. Lavigne reparut avec succès, le public l'accueillit d'une manière très flatteuse; on applaudit Achille. Lavigne choisit pour sa rentrée un rôle que ses rivaux n'avaient point joué pendant son absence. — Le public a retrouvé son Achille, il ne voudra point renoncer à l'un de ses opéras favoris, *Iphigénie en Aulide*, qu'on vient de lui rendre, grâce à moi. Aucun acteur n'a poussé la témérité jusqu'à se charger de ce rôle pendant ma tournée; mon retour frappe de terreur tous ceux qui pourraient me le disputer, c'est le moment de ressaisir mon empire sur la direction; je vais la mettre dans un grand embarras, et l'amener à des concessions, à cette dure capitulation que je n'ai pu faire signer jusqu'à ce jour. *Iphigénie* est affichée pour ce soir, 5 mai; quatre heures de relevée ont sonné; le roi de Thessalie rentre dans sa tente, il refuse le combat annoncé; bien mieux! Achille indisposé va se mettre au lit, après avoir notifié sa maladie à l'état-major de l'Opéra.» Tel était à peu près le discours que Lavigne s'adressait à lui-même. Il exécuta ce plan de campagne. Le directeur était sur le point de changer son spectacle, en substituant *Œdipe* à l'œuvre de Gluck. Lecomte, élève du Conservatoire, admis à l'Académie, n'avait encore obtenu de succès que dans les rôles d'amoureux d'une expression douce et tendre; on le cherchait afin qu'un Polynice vînt au secours de l'administration. Le choc retentissant des billes révéla sa présence dans le café du théâtre, où Levasseur et Lecomte, basse et ténor,

Poussaient contre l'ivoire un ivoire arrondi.

Dérivis figurait parmi les spectateurs de ce duo concertant. Lebrun accourt, annonce le changement projeté, demande un Polynice, et Dérivis lui dit gravement : — Tu n'en auras point. — Comment! — Non, je ne souffrirai pas que l'on change notre affiche, et vais te donner un Achille. En avant, Lecomte, en avant! tu sais le rôle. — Hélas! je le savais, mais ne l'ayant

pas encore dit en scène, pourrais-je sans répétition..... — En avant, du courage, *un coup de toupet!* Il te reste une heure pour repasser la partie, t'en faudrait-il davantage? — Non, si j'avais diné. L'exercice du billard aiguise beaucoup trop l'appétit.

Une faim dévorante
Déjà me tourmentait.

— N'avons-nous pas ici des restaurateurs bien pourvus?

Gillot, notre voisin, pour calmer ta souffrance,
De tous ses marmitons enflamme la valeur.

— D'accord, mais si j'attaque biftek et fricandeau, si je console mon estomac attristé, délabré; si j'arrose mon gosier avec de la colophane en bouteilles, je vais faire compter des pauses à ma mémoire. — Tu peux ravitailler tout en même temps. A table! mange, bois à ton aise, *ad agio;* ce qui ne t'empêchera pas d'écouter. Lebrun va te chanter le rôle d'Achille, je lui donnerai les répliques, et tu sortiras d'ici meublé sur les points essentiels.»

Le roi de Thessalie banqueta silencieusement chez Gillot tandis que ses musiciens le régalaient de trois actes de Gluck. J'ai vu Mme Malibran répéter de cette manière, en scène, à grand orchestre.

Après ce repas orné de mélodieux entremets, Lecomte se présente vaillamment, remplace Lavigne et remporte une victoire éclatante. Le public l'applaudit avec chaleur, enthousiasme, le directeur lui sait gré d'un tel service, et l'orchestre, charmé d'avoir entendu chanter un rôle que les autres criaient, envoya des ambassadeurs à l'heureux ténor : une députation de six musiciens eut la mission expresse d'aller le complimenter dans sa loge.

Avant d'entrer en scène Lecomte-Achille témoignait la frayeur que le *si naturel* de son premier air, ronde à l'aigu qu'il fallait attaquer de volée et tenir avec énergie, lui faisait éprouver. — Ce n'est rien, lui dit Agamemnon-Dérivis, tends les muscles de l'abdomen, sois ferme sur tes ergots, pousse vigoureusement; et le *si* va retentir à merveille. C'est du ventre qu'il faut

tirer les notes de cette espèce. — Jeune homme, répliqua Persuis, gardez-vous bien de suivre ce conseil. La note sortirait, mais sans être modulée par la bouche. Songez au respect que vous devez à l'assistance. »

Persuis était depuis longtemps malade, il abandonne la direction de l'Opéra, que le ministre donne à Viotti, l'illustre violoniste.

Dabadie, élève du Conservatoire, débute avec succès dans *la Vestale*, par le rôle de Cinna. 12 décembre 1819.

Spontini, devenu tout puissant par le succès immense de *la Vestale*, tenait alors en ses mains les destinées de l'Opéra. Ce musicien accouchait difficilement, c'était à cet égard le Meyerbeer de son époque; dans l'espace de douze ans, il n'avait produit que *Fernand Cortez*.

Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage,
Polissez-le sans cesse et le repolissez;
Ajoutez quelquefois et souvent effacez.

Telle était la devise de Spontini, ses partitions pourtant n'en valaient guère mieux. *La Vestale* avait été faite et refaite, revue et corrigée par Persuis et Rey, correcteurs de peu de mérite; plusieurs disent que le savant Cherubini mit aussi la main à cette œuvre, je n'en crois rien; les chœurs en seraient mieux batis si le maître les avait retouchés. *Fernand Cortez*, démoli, reconstruit, n'était pas trop bon après tant de labeurs et de transformations. *Olympie* fut annoncée avec pompe, et mise en scène avec l'appareil le plus brillant, le plus formidable, que l'Académie eût encore déployé dans ces derniers temps. Spontini, l'auteur de *la Vestale*, avait sensiblement faibli dans *Fernand Cortez; Olympie* vint marquer sa décadence, et l'épuisement de sa verve, de telle sorte que les admirateurs les plus passionnés de *la Vestale* et de *Cortez* furent contraints d'abandonner l'œuvre soporifique, et de la laisser tomber dans l'oubli; douze représentations leur suffirent. Les parties d'orchestre ne pouvaient tenir sur les pupitres, tant elles étaient volumineuses; il fallut poser de nouvelles tablettes d'une largeur qui permît aux sym-

phonistes de tourner le feuillet sans faire tomber à terre l'énorme cahier. Les frais de copie de cet opéra s'élevèrent à 15,000 fr., et pourtant il ne s'agissait que de trois actes. Mais ces trois actes faits, défaits et reconstruits plusieurs fois pendant les études, chargés de fragments ajoutés, figurant toujours à coté des parties supprimées (on se gardait bien de les détruire, dans la crainte qu'un remords de conscience de l'auteur ne vînt prescrire de les remettre en lumière), ces trois actes s'étaient gonflés d'une manière prodigieuse. On a conservé comme un objet de curiosité la partie du grand-prêtre, que Dérivis chantait; il faut la voir pour croire qu'un rôle puisse acquérir des formes aussi monstrueuses. Le total des frais de mise en scène d'*Olympie* est de 170,000 fr.

Briffaut, Bujac et Dieulafoi s'étaient évertués à tailler en livret la tragédie de Voltaire, que Guillard avait déjà découpée pour l'usage du musicien Kalkbrenner. Tombée à la Comédie-Française, *Olympie* tombe deux fois encore à l'Académie de Musique, sous les auspices de Kalkbrenner et de Spontini. Je pense qu'après de telles épreuves on voudra bien la laisser à terre et ne plus troubler son repos.

Un portant s'échappe des mains qui le gouvernaient, rencontre dans sa chute la tête de Mlle Percillée, et l'effleure assez légèrement pour n'enlever que la partie charnue du front. Détachée en entier, elle s'abaisse comme un demi-voile sur les yeux de la cantatrice. Le malheur fut à l'instant réparé, la peau ramenée et rajustée avec tant d'habileté, que l'infiniment belle virtuose ne put montrer plus tard aucune cicatrice attestant la blessure reçue au champ d'honneur académique.

Persuis meurt le 22 décembre 1819, jour de la première représentation d'*Olympie;* il est peu regretté. Son caractère, aigri sans doute par les souffrances qu'il éprouva pendant les dernières années de sa vie, éloignait de lui tous ceux qui n'étaient point soumis à sa dépendance. Soit amour-propre ou besoin de dominer, il ne souffrit jamais que les musiciens fissent exécuter leurs ouvrages sans qu'il les eût revus, corrigés, tripotés à son gré. Persuis taillait, rognait, coupait, biffait d'une main

hardie. Malheur à celui qui refusait les secours du pédant officieux, et résistait à sa volonté de fer! son ouvrage restait dans les cartons, ou, s'il en sortait par ordre supérieur, sa représentation était privée des moyens de succès et de mise en scène que le directeur avait à sa disposition. Si l'ouvrage mutilé de sa main réussissait, Persuis chantait victoire et s'en attribuait le bon résultat; s'il tombait, il disait que ses soins et son travail n'avaient pu le sauver, tant il était mal bati. Les auteurs, mis au supplice pendant le cours des répétitions, avaient une opinion tout à fait différente. Cette manie de faire des changements, d'arranger, de corriger le tourmentait au point qu'elle l'entraina dans une bévue dont il ne s'aperçut pas, mais que tous les musiciens de l'Opéra signalèrent. Il avait apporté d'Allemagne *les Croisés*, oratoire de Stadler, qu'il fit exécuter aux concerts de la semaine sainte. Il exaltait cette composition comme un des chefs-d'œuvre du genre. *Les Croisés* devaient être placés au même rang que *la Création*, de Haydn; toute l'Allemagne était en extase devant ce prodige nouveau; les Français, à leur tour, allaient en jouir. A la première répétition, Persuis trouva qu'il fallait changer quelque chose dans certaines parties de l'oratoire. A la deuxième épreuve, il fit des coupures et des corrections. Aux répétitions suivantes, il marqua d'autres mutations, et refit tout ce qui ne lui plaisait pas. Enfin, quand l'ouvrage fut offert au public, il était défiguré de telle sorte qu'il tomba tout à plat. L'impitoyable tripoteur ne pouvait pas rejeter la faute sur les exécutants : c'est lui qui les dirigeait.

— Mlle Olivier, jeune et jolie chanteuse des chœurs, ayant une belle voix, ne reçoit que 500 francs par an. Elle est évidemment trop fraîche pour prétendre aux 1,500 francs, maximum des appointements de choriste. Elle a trouvé un amant qui lui donne 50 francs par mois. Mlle Olivier veut quitter le théâtre, elle s'y décide; n'a-t-elle pas tort, et les gens raisonnables ne doivent-ils pas blamer un semblable caprice? Autrefois les filles des chœurs et les figurantes méprisaient le modique produit d'une place qu'elles considéraient comme l'enseigne de leur magasin. Elles tenaient singulièrement à cette enseigne; elles savaient en apprécier l'importance. Le traitement de ces dames fut augmenté pendant la révolution. Quand l'immoralité ne connut plus de bornes,

quand elle était à l'ordre du jour, on remarqua d'une manière positive que les mœurs s'épuraient au théâtre. Depuis le rétablissement de l'ordre, les administrateurs ont diminué le traitement des figurantes, des choristes; ils les ont ainsi réduites à la nécessité de recourir à l'autre industrie, de revenir aux anciens usages de l'Opéra. Ce système a quelque chose de vicieux dans l'intérêt des plaisirs du public. Une jeune femme qui a des talents et des attraits reçoit de trop faibles appointements; c'est un premier malheur que d'autres doivent accompagner. Elle ne saurait prétendre aux rôles que les matrones, les doyennes tiennent en leur pouvoir. Cette jeune femme devra donc attendre sa majorité, sa maturité, sa caducité même pour jouer les rôles de l'Amour, de Psyché, de Vénus, d'Iphigénie, d'Antigone, de Julia, etc. Il est vrai que dans sa vieillesse elle pourra prendre une revanche en opprimant à son tour les jeunes aspirantes; mais le public est toujours dupe de ces sortes de satisfactions. »

Cette note, que je trouve enregistrée dans un volume contenant des pièces administratives, et faisant partie des archives de l'Académie royale de Musique, m'a paru digne de figurer ici. J'aime beaucoup la naïveté du rédacteur, trouvant que les manœuvres galantes des demoiselles de l'Opéra présentent quelque chose de vicieux dans l'intérêt.... des plaisirs du public. O lubrique morale!

Le Carnaval de Venise et *les Noces de Gamache* étaient offerts au public le 13 février, dernier dimanche du carnaval de 1820. *Le Rossignol*, opérette insipide, figurait entre ces deux ballets d'une gaieté charmante. La foule s'était portée à l'Opéra; le duc et la duchesse de Berri prenaient part aux plaisirs de cette soirée. *Le Carnaval de Venise*, *le Rossignol* et le premier acte des *Noces de Gamache* avaient défilé. Dix minutes encore, et l'horloge allait sonner onze heures. La duchesse de Berri, ne voulant pas attendre la fin du spectacle, se lève et le duc l'accompagne jusqu'à la rue. La princesse monte dans sa voiture en s'appuyant sur le bras gauche de son mari. A peine assise, elle y recevait l'adieu qu'il lui adressait avant de rentrer à l'Opéra, dans sa loge, où l'une de ses anciennes devait lui présenter une jeune débutante. Un homme s'approche furtivement du prince, l'étreint par derrière de la main gauche, qu'il pose sur le coté

gauche du duc, et le frappe d'un stylet dans le coté droit de la poitrine. L'effort, la pression, le coup, furent tels que le fer traversa le poumon et vint percer le cœur. Une lame de six pouces fit une blessure de neuf pouces de profondeur.

— On me frappe, » s'écria le duc en tombant dans les bras de ses domestiques. La duchesse fut couverte du sang qui jaillissait de la plaie. Transporté dans la salle de l'administration, le duc y reçut de prompts secours. Blancheton, chirurgien de l'Opéra, lui fit une saignée à chaque bras. Le prince retira lui-même le poignard resté dans sa poitrine, et dit qu'il sentait que la blessure était mortelle. Le comte d'Artois, le duc et la duchesse d'Angoulême arrivèrent bientot, et le prince fut entouré de sa famille désolée. Figurez-vous ce malheureux duc de Berri gisant sur un lit à la hâte dressé, lit inondé, trempé de sang; ayant à ses cotés son père, son frère, sa sœur, sa femme dont les angoisses déchirantes étaient de temps en temps calmées par quelques lueurs d'espérance. Dans la pièce voisine, le meurtrier debout, interrogé par les ministres Decazes et Pasquier, le poignard sanglant déposé sur la table. L'accusé déclare froidement qu'il n'a point de complices, et réclame pour lui toute l'énormité du crime.

Voyez encore, et sans sortir de la même enceinte, la salle de l'Opéra remplie d'une foule compacte, dont la gaieté, plus bruyante aux jours de carnaval, s'exhalait en transports de folie, de délire. Écoutez les refrains du boléro, de la séguidille, retentir avec accompagnement de tambours de basque et de castagnettes pour régler les pas d'un essaim de séduisantes Espagnoles, gambadant autour du chevalier don Quichotte et de son écuyer burlesque, à la grande satisfaction du parterre et des loges. Voyez ces trois tableaux dont le contraste fait dresser les cheveux à la tête. Un mur, un seul mur les sépare, et cette barrière n'est point impénétrable. Si les gémissements de la victime et les sanglots de sa famille ne peuvent point arriver jusqu'au peuple qui se livre à la joie, les élans du plaisir, la tempête des bravos et des applaudissements, les refrains d'une gaieté mélodieuse et folle viendront par bouffées se mêler à cette scène d'horreur et

de désolation, toutes les fois que la porte s'ouvrira pour introduire un père au désespoir, une sœur éplorée, une épouse couverte du sang d'un époux bien-aimé! Les discours foudroyants du père Brydaine, le plus dramatique, le plus brutal des orateurs chrétiens, n'ont jamais présenté des images plus effrayantes, des leçons d'une aussi poignante solennité. *Et nunc, reges, intelligite, erudimini, qui judicatis terram!*

Les docteurs Cazeneuve, Bougon, Thérin, Lacroix et Dupuytren, vinrent ensuite donner leurs soins au prince. Le sang coulait dans la poitrine, on élargit la plaie, il en résulta pour le blessé quelque soulagement, et l'on crut alors qu'il était possible de le sauver. Cet espoir s'évanouit l'instant d'après. Le prince demande à voir sa fille, qu'il embrasse plusieurs fois. Il recommande à la duchesse deux filles qu'il avait eues d'une Anglaise avant son mariage. On les amène, elles reçoivent à genoux la bénédiction du mourant. — Bientot elles n'auront plus de père, dit la duchesse, et moi j'aurai trois filles. » Le duc de Berri manifesta le desir de voir le roi; les sacrements lui furent administrés, sous la condition que la salle de l'Opéra serait démolie, l'archevêque de Paris, Hyacinthe de Quélen, l'exigea.

A cinq heures du matin, Louis XVIII se rendit auprès de son neveu. On ne voulait pas que le roi fût témoin des derniers moments du prince. — Je ne crains pas, répondit-il, le spectacle de la mort, j'ai des devoirs à remplir. » Après avoir sollicité la grâce de son assassin, et conjuré sa femme de ne point s'abandonner au désespoir, de songer à l'enfant qu'elle portait dans son sein, le prince rendit le dernier soupir dans les bras du roi, qui lui ferma les yeux à six heures et demie du matin.

Que ne puis-je préparer ici ma transition par les artifices de l'enharmonie ou marquer un point d'orgue, un temps de repos!

Confié d'abord à Mérante, le rôle de Polichinelle du *Carnaval de Venise* n'avait fait aucune sensation; il était encore dans une obscurité complète, lorsque le hasard d'une maladie le mit en la possession d'Élie n° 2. Ce danseur, qu'il ne faut pas confondre avec son frère, ballérin noble et galant, ce danseur n'avait pas une idée même imparfaite du caractère de Polichinelle et des

lazzies qui pouvaient le mettre en lumière. Il s'adressa d'abord à Mérante, qu'il devait remplacer, et ce ballérin, doublement indisposé, se roula dans son lit, refusant de répondre aux questions de son timide remplaçant. Heureux dédain, silence précieux! Élie aurait réglé sa manœuvre sur ce patron et serait, comme lui, resté parfaitement ignoré. Le danseur désappointé se retirait, parcourant à grands pas les galeries du Palais-Royal, quand l'aboyeur de Séraphin l'invite à prendre son billet, pour assister au spectacle des Ombres-Chinoises, où Polichinelle devait triompher de tous ses rivaux, et danser un pas victorieux. Élie ne fait qu'un saut pour aller se mettre en face du type desiré, du *vero Pulcinella*, se pâme d'aise en voyant les tours de force et d'agilité, les poses extravagantes, les dislocations du pantin de carton. Il les saisit, les étudie, les travaille et parvient à les imiter si bien que le nouveau Polichinelle fait fureur, rend au *Carnaval de Venise* une faveur qui s'était affaiblie, et place le virtuose grotesque au rang des danseurs les plus réjouissants, place qu'il mérita mieux encore en se faisant applaudir dans *la Fille mal gardée*.

Ce notable succès de Polichinelle eut lieu le 13 février, le soir même de l'événement funeste. Je me vois forcé de l'enregistrer sous la même date.

Les chants avaient cessé, la symphonie avait sonné pour la dernière fois dans la salle de la rue de Richelieu. Après cette catastrophe sanglante, que les cérémonies de la religion venaient de consacrer, il fut décidé que ce théâtre serait détruit. On ferma tous les spectacles pendant dix jours. L'Opéra n'avait plus de salle, il suspendit ses représentations jusqu'au 19 avril suivant. Ses exercices recommencèrent dans la salle Favart, que l'on ouvrit par *Œdipe à Colone,* et le ballet de *Nina*.

M. Valentino, musicien d'un grand talent, venait d'être engagé comme chef d'orchestre en second.

Le théâtre Favart était beaucoup trop étroit, il fallait amoindrir la troupe chantante, dansante et sonnante, pour la faire manœuvrer sur une aussi petite scène. Il fallait choisir dans le répertoire les ouvrages qui n'exigeaient pas le déploiement de toutes les

forces de notre Académie. *Le Devin du Village*, *le Rossignol*, durent de nombreuses représentations à l'exiguité de leur taille ; ces opérettes se glissèrent à coté des petits ballets. Le ténor Lafeuillade parut le même jour dans ces deux pièces, et réussit complètement. 12 juin 1820.

Clari, ballet en trois actes, de Milon, musique de Kreutzer, est accueilli de la manière la plus flatteuse. Mlle Bigottini signale de nouveau son prodigieux talent de pantomime ; l'infortunée Clari fait verser des larmes aux plus insensibles. 19 juin.

M. Daussoigne, neveu de notre illustre Méhul et son digne élève, se fait connaître en écrivant pour la scène. Il donne *Aspasie et Périclès*, opéra en un acte, paroles de M. Viennet. L'excellente musique de ce jeune maître lutte pendant seize représentations contre la funeste influence d'un livret dépourvu d'intérêt.

Valère, élève de l'École royale de Chant et de Déclamation, se fait applaudir dans le rôle de Husca de *la Caravane*. Ce virtuose passe, en 1824, au théâtre de l'Odéon, et s'y distingue dans l'emploi de première basse chantante.

Je venais de publier deux volumes intitulés : *De l'Opéra en France*, ouvrage qui me conduisit de prime abord au *Journal des Débats*, et me fit nommer, à livre ouvert, à mon insu, directeur du Conservatoire de musique, poste infiniment honorable, que mon respect pour les bonnes mœurs ne me permit pas d'accepter. En effet, le pape des musiciens français pouvait-il excommunier ses fidèles ? Était-il permis au généralissime de tirer sur ses soldats ? Pouvait-il décemment traduire les opéras de Mozart, de Cimarosa, de Rossini, de Weber, et prouver ainsi que le cheval de ses administrés n'était qu'un âne ? Ce même chef spirituel ne devait-il pas s'interdire toute critique en feuilletons à l'égard de ses disciples lancés au théâtre et de leurs rivaux ? Traducteur et journaliste, ces deux industries me promettaient un million, et le Conservatoire ne m'offrait qu'un zéro pour l'excédant présumé des recettes de chaque année. Je connaissais la valeur des notes, et me tins en mesure contre un honneur trop dangereux. M. de Lauriston, ministre de la maison

du roi, me dit alors : — Vous avez régi parfaitement une sous-préfecture, je rencontre en vous un avocat, un littérateur, un musicien, un administrateur étranger à tout esprit de coterie; *vous êtes mon homme*, où pourrais-je en trouver un qui réunit toutes ces qualités précieuses pour un directeur de Conservatoire? » Hélas! cet homme se crut obligé de refuser l'honneur et les dix mille francs d'une place éminente. Pauvre, il ne put se décider à les échanger contre l'espérance; et, certes, il fit bien, l'événement l'a prouvé. Les curés de Paris ne veulent point devenir évêques.

— Si vous n'acceptez pas le poste éminent que je vous destinais, traduisez-moi des opéras italiens, allemands, traduisez-m'en beaucoup, un répertoire tout entier que nous substituerons sur-le-champ aux pauvretés que l'on crie à l'Opéra. Vous l'avez dit, nous aurons des chanteurs nouveaux pour de nouvelles partitions; Levasseur, Lecomte, Mmes Mainvielle-Fodor, Cinti, bien d'autres encore nous aideront. Commençons la réforme par l'Académie royale, au lieu de la faire partir du Conservatoire; l'opposition sera moins forte, l'effet plus prompt, et nous obtiendrons les mêmes résultats en suivant une autre route. »

Le ministre était pressé; le ministre voulait aller vite en besogne. Il lui fallait une douzaine d'opéras livrables à courte échéance; il disputait encore sur le treizième. Je lui désignai *Tancredi, la Donna del Lago*, etc., dont il prit note à l'instant. Ce ne fut qu'avec beaucoup de peine que je le fis consentir à borner là son ambition pour le moment. M. de Lauriston voulut bien comprendre qu'il était plus sage d'attendre, afin de saisir au passage les nouveautés brillantes qui pouvaient surgir pendant que nous mettrions en scène les partitions désignées. En effet, Hérold nous apporta le *Mosè* d'Italie; ce chef-d'œuvre obtint la préférence, et je le fis marcher en tête de ma liste. Une ligue ennemie empêcha la production de ce formidable auxiliaire; l'alarme était au camp; Dolopes et Myrmidons frémissaient de terreur; on baissa le pont-levis et la herse; M. de Lauriston et Viotti, remplacés, ne pouvaient plus me soutenir au moment du danger et veiller à l'exécution de leurs actes;

mon travail fut prohibé, mais on le paya bien, très-bien et longtemps.

Oh! la haine et la peur ne marchandent jamais.

L'avocat musicien avait prévu le coup et s'était muni d'une cavatine sur papier timbré.

F. Habeneck venait de succéder à Viotti; ce directeur avait quitté l'Opéra le 1er novembre 1821. Afin d'enlever au *Moïse* français sa plus belle chance de succès, et lui fermer ainsi les portes de l'Opéra, la direction de l'Académie, qui gouvernait alors le Théâtre-Italien, fit représenter *Mosè* sur la scène de Louvois, par Zucchelli, Garcia, Levasseur et Mme Pasta. Ce trait, dirigé contre moi, vint ensuite éborgner le *Moïse* français de Jouy quand on le produisit en 1827. Comme Robin-des-Bois, Habeneck lançait une balle de plomb qui, sans me toucher, devait ricocher malicieusement jusqu'à son *Moïse* pour lui crever un œil.

Je rencontrai Berton sur le boulevard, il venait de triompher à huis clos de Rossini; ses confrères du jury l'avaient secondé bravement. Ce coup d'état faisait rentrer l'auteur de *Mosè* dans ses domaines du Théâtre-Italien pour n'en plus sortir. — Mais vous n'aviez pas le droit de juger le livret d'un opéra *traduit pour être représenté.* — Qu'importe, si nous avons sauvé l'école française en le condamnant?— Ou vous l'avez perdue. Le public de l'Opéra veut du Rossini; ce public en veut à tout prix, sa désertion proteste contre les misérables partitions de messieurs tels et tels; ce peuple appelle à grands cris Rossini. J'allais contenter son envie en lui donnant *Moïse*. Cette pièce pouvait fort bien n'avoir qu'un succès médiocre, grâce à l'exécution. Le procès était alors jugé; ce premier essai malheureux arrêtait nos projets de réforme; rien n'était plus facile que de m'éloigner, moi homme nouveau, peu connu, sans pouvoir, sans crédit. Le public aurait pu croire que Rossini devait se borner à charmer les habitués du Théâtre-Italien, et que ce Ruggieri, cet artificier de la musique, ce maître aux roulades, comme il vous plaît de le nommer, n'était pas de force à gravir les hau-

teurs de notre grande scène lyrique. Mais vous refusez cette satisfaction au public, vous croyez abattre l'auteur de *Moïse* en supprimant l'œuvre de son traducteur; eh bien! on appellera l'homme même, vous verrez bientot Rossini en personne; vous le verrez à Paris, vous le condamnerez à votre aise, ce qui ne l'empêchera pas de saccager votre Académie, et de renverser de fond en comble le déplorable système que le jury s'efforce en vain de soutenir. »

Le comte de Blacas devient ministre de la maison du roi, surintendant des théâtres royaux. Son exaltation fut signalée par ce léger quatrain :

Blacas, Duras, Damas, hélas!
Semblent d'abord un brelan d'as;
Si vous les regardez de près,
Ce n'est qu'un brelan de valets.

Le 29 septembre, l'Académie royale de Musique célèbre la naissance du duc de Bordeaux, en représentant *Athalie*, tragédie, avec les chœurs de Gossec, et le ballet de *Pâris*. Boïeldieu fit exécuter plus tard, à la Comédie-Française, les chœurs qu'il avait écrits en Russie pour cette même tragédie. Ceux de Gossec étaient plus que médiocres, les chœurs de Boïeldieu valaient encore moins. L'admirable prose rimée de Racine est en opposition constante avec toute mélodie noble et régulière, c'est ce que l'on a fait de plus mauvais au regard de la musique. Un compositeur s'accommoderait beaucoup mieux des sermons de Bossuet ou de Massillon. Perne, mon maître, avait mis en musique les chœurs d'*Esther*, il ne put résister à l'influence de cette prose sans rhythme ni mesure, et succomba comme les autres.

Les Pages du duc de Vendôme, joli vaudeville traduit en ballet par Aumer, mis en musique par Gyrowetz, plaît infiniment et reste au répertoire. 18 octobre.

Mme Dabadie débute dans *Œdipe à Colone*, et se fait applaudir comme actrice et comme cantatrice dans le rôle d'Antigone. 31 janvier 1821.

La Mort du Tasse, opéra en trois actes, paroles de Cuvelier,

Hélitas de Meun, musique de Garcia. Chute, véritable enterrement. 7 février.

Lorsque Garcia signa son engagement pour chanter la partie de premier ténor au Théâtre-Italien de Paris, il fit insérer dans cet acte que l'administration de l'Académie s'obligeait à mettre en scène six opéras dudit ténor contractant. *La Mort du Tasse* fut la première annuité de la rente musicale, que notre Académie avait bien voulu subir pour doter son Théâtre-Italien d'un chanteur, d'un acteur du plus grand talent. La clause était si cruellement onéreuse que la compensation devenait inadmissible. Garcia, chanteur excellent, harmoniste assez correct, connaisseur d'un gout exquis, sachant ajuster admirablement ses rôles à sa voix, ne produisait que du fatras s'il se mêlait de composer. Écrire des partitions était son gout favori, sa manie; il fondait l'avenir de son nom sur ces ouvrages mort-nés ou nés-morts. La jolie chanson espagnole, *Yo que soy contrabandista,* voilà tout ce qui nous est resté de trois ou quatre douzaines d'opéras de ce faiseur. Vous voyez qu'il en lachait six tout d'un coup pour l'appoint de son engagement; il en aurait expédié dix en Italie en même temps, à six mois de terme, par lettres de voiture et connaissements. D'autres œuvres, d'autres filles, chères à son cœur, bien qu'il ne les gouvernât point avec autant de tendresse et d'aménité, devaient illustrer son nom d'une manière infiniment plus éclatante. Garcia n'eût-il pas brillé sur la scène comme premier ténor d'une suavité délicieuse, et plus tard d'une foudroyante vigueur, Garcia n'était-il pas le père de Marietta, dont le talent phénoménal a rendu glorieux les trois noms qu'elle a portés? Garcia, Malibran, Bériot (1); de Pauline, qui devint Mme Viardot, de Manuelito, chanteur professant l'excellente doctrine de son père?

Je n'ai pas tout à fait oublié *la Mort du Tasse;* il m'est resté dans la mémoire quelque chose de ce malencontreux opéra, c'est le costume de nymphe, costume diaphane au suprême degré que portait Mlle Brocard. Il paraît que l'Académie n'a plus

(1) Le premier, le dernier, étaient déjà célèbres.

trouvé dans ses magasins un vent textile, une étoffe *avantageuse* à ce point pour dessiner les harmonieux contours d'une dryade, naïade ou monade. C'est vraiment dommage, aussi le succès ébouriffant de Mlle Brocard ne s'est-il plus renouvelé depuis lors, même pour nos plus jolies danseuses.

Stratonice, opéra en un acte de Hoffman et Méhul, passe du théâtre Feydeau sur la grande scène de l'Académie. M. Daussoigne, neveu de Méhul, est chargé du travail nécessaire pour cette translation. Il s'en acquitte avec autant d'esprit que de talent ; en écrivant les récitatifs, il sait les amener avec des traits empruntés adroitement aux diverses parties du chant figuré. 30 mars 1821.

Blanche de Provence, opéra en trois actes, paroles de Théaulon et de Rancé, musique de Berton, Boïeldieu, Cherubini, Kreutzer et Paër, est composé, mis en scène à l'occasion du baptême du duc de Bordeaux. Un très beau chœur de Cherubini, *Dors, mon enfant*, survit à cette pièce de circonstance dont il faisait partie. Ce chœur est encore exécuté dans les concerts du Conservatoire. 3 mai 1821.

Le 11 mai, la salle Favart est fermée ; quelques concerts et deux représentations seulement sont donnés par l'Académie sur le théâtre Louvois, jusqu'au 16 aout, jour de l'ouverture de la nouvelle salle, batie rue Lepeletier. On y représente *les Bayadères* et *le Retour de Zéphire*. *Vive Henri IV*, mis en variations pour l'orchestre, par l'auteur d'*Agnese*, Paër, est exécuté d'abord avec une grand pompe. Cet air national fait retentir l'enceinte de la salle rajeunie, éclairée par le gaz, et sert de prélude à son premier spectacle.

La construction de cette salle ne fut commencée que le dimanche 13 aout 1820, six mois après l'assassinat du duc de Berri. On éleva cet édifice sur l'emplacement de l'hotel de Choiseul, et le public n'y fut admis que le 16 aout suivant ; on y travailla donc pendant un an et trois jours. Et pourtant il ne s'agissait que de construire une enceinte de bois et de platras propre à recevoir *provisoirement* la décoration intérieure, la charpente de la scène et des loges enlevées au théâtre abandonné.

Pour les spectateurs assis au parterre, la salle Lepeletier est absolument la même que la salle Richelieu ; seulement on a donné six pouces de plus à l'ouverture de l'avant-scène. Le théâtre est beaucoup plus profond que l'ancien; les corridors plus larges, une immense galerie servant de foyer au public, telles sont les améliorations que l'on remarque dans la nouvelle salle; mais, gare l'incendie! il serait effroyable. Cet édifice n'ayant pas de murs pour contenir le feu, former cheminée, fourneau pour lancer la flamme vers les étoiles, comme cela s'est vu lors de la brulure du théâtre Favart, l'incendie s'étendrait de tous les cotés, et pourrait embraser le quartier, le faubourg.

Voilà donc l'Académie établie dans son nouveau manoir, baraque somptueuse, dans une enceinte assez grande pour ses exercices. A peine en a-t-elle pris possession qu'elle présente à ses habitués un jeune ténor, fils de maître. Adolphe Nourrit, élève de Garcia, débute avec le plus grand succès dans *Iphigénie en Tauride*, le 10 septembre 1821. Le nouveau Pylade fait applaudir une belle voix, une manière de chanter noble et gracieuse, une vigueur dramatique, heureux complément des moyens de plaire du débutant, dont la figure et la taille convenaient à merveille aux héros qu'il devait représenter. Adolphe Nourrit paraît ensuite dans *les Bayadères, les Danaïdes*. Démaly, Lyncée, n'obtiennent pas moins de faveur que Pylade.

Gosselin, digne frère de deux virtuoses charmantes, débute avec un grand succès dans *les Pages du duc de Vendôme*, le 5 septembre 1821. Il y danse un pas noble avec sa sœur, Mme Anatole.

Viotti quitte la direction de l'Opéra, François Habeneck lui succède le 1er novembre 1821.

Tarare, faiblement exécuté ne réussit point; on applaudit le chœur final, dont l'effet prodigieux électrise l'assemblée. La reprise de cet opéra, faite le 2 janvier 1822, doit être signalée : Mlle Maria Mercandotti, la plus jolie femme que j'aie vue figurer sur la scène, possédant les plus beaux yeux, les sourcils les plus noirs que l'on puisse demander à la Circassie, à la Géorgie, danse la quaraxa dans le costume élégant et riche de *maja*. Si

l'Opéra mettait notre oreille à la torture, il savait présenter à nos yeux de si jolies excuses qu'il était impossible de lui garder rancune. Six jours après, la jeune et brillante virtuose nous faisait ses adieux; un Anglais, M. Husboll, l'enlevait à la cour du roi d'Ormus. Mlle Mercandotti ne resta que vingt-huit jours au théâtre; elle avait fait son premier début le 10 décembre précédent.

Le 7 décembre 1821, l'affiche annonçait *Fernand Cortez* et *les Pages du duc de Vendôme;* Baillot devait exécuter un solo dansé par Gosselin et Mme Anatole dans le ballet. Albert était absent; Gosselin, qui seul pouvait le remplacer, ayant fait défaut pour cause de maladie, on supprime le pas et le solo de violon. Une bande posée sur l'affiche n'avait point été lue; le public réclame vivement le pas dont on le privait. La nouvelle administration appelle un orateur à son aide, aucun ne veut affronter le courroux du parterre; la charge de harangueur n'ayant encore été confiée à personne en titre d'office depuis le départ de Viotti. On baisse le rideau, le public indigné se venge sur les instruments, les ustensiles et meubles de l'orchestre, qu'il met en pièces avant d'opérer sa retraite. Le musicien Terpandre apaisa jadis une sédition en touchant les cordes mélodieuses de sa lyre; quelques paroles de consolation adressées aux révoltés auraient sauvé plus d'un violonar, et garanti les timbales de l'orage qui vint fondre sur leurs peaux.

Aladin ou la Lampe merveilleuse, opéra en cinq actes, d'Étienne, musique de Nicolo Isouard et Benincori. Cette pièce taillée sur l'ancien patron, mal disposée pour le musicien, ennuyeuse à l'excès, bien que le sujet fût heureusement choisi, ce drame, qu'une partition plus que médiocre ne pouvait soutenir, obtient un succès éclatant. L'armée des génies, sylphes et sylphides, conduite, animée, électrisée par Mlle Bigottini, lui fait remporter la victoire. Deux débuts ont lieu le 6 février 1822, jour de la première représentation de cet opéra nouveau. Le gaz prête ses lumineuses clartés à la lampe d'Aladin, et Mlle Jawurek réussit dans le rôle secondaire de Zarine. Elle chante l'air *Venez, charmantes bayadères*, avec tant de suavité que le nom de

charmante bayadère lui fut donné pendant quelque temps : elle était assez jolie pour le porter avec honneur.

Vous voyez que le gaz fit sa première explosion mémorable d'une manière aussi brillante que spirituelle. Employé depuis le 16 aout 1821 comme simple moyen d'éclairage, il acquit une importance dramatique dans *la Lampe merveilleuse*. L'incertaine lueur des quinquets disparut devant le magique flambeau. Je vous ferai connaître plus tard le progrès des lumières à l'Opéra : les chandelles nous conduiront diatoniquement aux feux électriques.

Les frais de mise en scène de *la Lampe merveilleuse* s'élèvent à 170,000 fr., *il governo pagante*.

— Dérivis est superbe dans Agamemnon; le roi des rois ne saurait être plus dignement représenté. Mme Branchu, Clytemnestre, a dit ses deux premiers airs avec une expression entraînante, elle a joué tout son rôle en tragédienne consommée. Mlle Grassari est une charmante Iphigénie; Lafeuillade ne possède ni la taille, ni les accents du fils de Pélée; il ne peut réussir que dans les scènes de sentiment, et le rôle d'Achille n'en a qu'une. Bonel représente Calchas très convenablement. » Voilà ce que XXX écrivait après une représentation d'*Iphigénie en Aulide*, remise en scène le 15 avril 1822. Malgré le talent des artistes que je viens de nommer, l'exécution de ce chef-d'œuvre de Gluck ne pouvait être bonne; le diapason trop élevé de l'orchestre mettait les chanteurs au supplice, et les forçait quelquefois à toucher au-dessous du ton. Pour se conformer aux intentions de l'auteur, pour maintenir ses opéras à la scène, il eût fallu recourir à la transposition. Le diapason de 1774 était plus bas d'un ton que celui de 1822; les rôles n'étaient plus en rapport avec les emplois; celui d'Agamemnon, écrit pour la voix de baryton, arrivait au domaine du ténor.

Florestan ou le Conseil des Dix, opéra en trois actes, livret de Delrieu, musique de Garcia, retombe à l'Académie après la chute qu'il avait éprouvée à l'Opéra-Comique en 1819, sous le titre de *Marini*. *Le Conseil des Dix* fut ainsi deux fois condamné, mis à mort, et c'était justice. Un autre compositeur

avait fait la musique de *Marini*. *Florestan* était la seconde livraison des fournitures en opéras que Garcia devait, aux termes de son engagement, verser dans les magasins de l'Académie. Après cette nouvelle épreuve, tout aussi malheureuse que la première, Garcia fut prié de mettre un terme à ses libéralités ruineuses. La direction indemnisa ce ténor composant, on le paya pour qu'il n'écrivît plus rien pour notre scène. Tout bien considéré, l'Académie trouva son profit à cet arrangement.

Mlle Legallois, blonde très jolie, débute de la manière la plus brillante en jouant et dansant le rôle de Clari, dans le ballet de ce nom. 6 septembre 1822.

Après avoir supporté courageusement l'opération de la pierre, Lainez, à l'instant même, chante d'une voix éclatante *La victoire est à nous!* Le lendemain, il veut absolument se lever et marcher; il expire avant la nuit, à l'âge de septante-un ans. 15 septembre.

Alfred le Grand, ballet en trois actes, d'Aumer et de Gallemberg, ne réussit pas du tout, le 18. *Les Danaïdes*, *l'Enfant prodigue* sont remis en scène.

Aspasie et Périclès, *Alfred le Grand* étaient offerts au public le 4 octobre; le gaz vint à manquer vers la fin du ballet. Quelques lampions apportés à la hâte permirent à l'assistance de trouver son chemin au milieu des ténèbres. Le spectacle du 6 manqua par la même raison. Citons pour mémoire

Sappho, de Reicha, dernière infortune d'un musicien toujours malheureux. MM. Empis et Cournol avaient écrit le livret de cet opéra. Trois actes. 16 décembre 1822.

Après avoir taillé nos plus belles tragédies en livrets d'opéras, l'Académie royale de Musique eut recours aux opérettes du théâtre Feydeau, pour se former un répertoire de ballets. Vous avez déjà vu défiler un grand nombre d'opéras comiques traduits en entrechats; on représente, le 3 mars 1823, *Cendrillon*, ballet-féerie en trois actes, d'Albert, musique de Sor, guitariste fameux, décorations de Cicéri. Ce ne sera pas le dernier emprunt de ce genre. Le talent de Mlle Bigottini soutient la *Cendrillon* dansée.

Hinnekindt, de Bruges, débute avec succès par le rôle du Pacha de *la Caravane*, le 10 mars 1823. Ce chanteur se fait connaître ensuite en Espagne, en Italie, sous le nom plus civilisé de *Inchindi*. Mme Cinti-Damoreau, soprane délicieux; Inchindi, basse italianisée, sont les seuls virtuoses que l'on ait vu figurer avec honneur sur les trois scènes lyriques de Paris.

Après avoir dirigé l'orchestre des Italiens, de l'Opéra-Comique, M. Girard tient aujourd'hui le sceptre de la mesure à l'Académie. Cette progression ascendante, ce *crescendo* flatteur chante plus haut qu'un éloge en trois points, parterre semé de fleurs de rhétorique.

XXII

De 1823 à 1830.

L'Odéon, annexe de l'Académie royale de Musique. — *Le Barbier de Séville*. *Robin-des-Bois*. — Rossini, Weber. — Bagne ministériel : vols, escroqueries, commerce des privilèges. — Retraite de Lays, de Mme Bigottini. — Collection de galettes. — Un feuilleton de XXX. — Rossini s'avance précédé par Mlle Cinti. — *Le Siège de Corinthe*. — La morale s'introduit à l'Opéra. — *Moïse*, Levasseur. — Marie Taglioni. — Chelard, *Macbeth*. — Scribe, *la Somnambule*, ballet. — Auber, *la Muette de Portici*. — Retraite de Louis Dérivis. — *Le Comte Ory*. — Reprise de *Psyché*, ballet. — *La Belle au Bois dormant*, ballet. — *Guillaume Tell*. — *Manon Lescaut*, ballet.

Le ministère s'était montré faible, stupide au point d'annuler ses propres actes. Il s'opposait en 1822 à la réforme qu'il avait provoquée en 1821. L'Académie royale de Musique, la métropole me fermait ses portes, j'imaginai de lui créer des succursales.

Une jeune et belle personne figurait dans les opérettes écrites pour le théâtre du Gymnase dramatique. Cette actrice, à peu près inconnue, recevait six mille francs par an et chantait une fois chaque mois, ce qui portait ses appointements à cinq cents francs par représentation. Je devinai la voix, le talent de la virtuose ignorée, et jugeai de ce qu'elle pourrait faire en exécutant de belle et bonne musique. Je m'empressai d'ajuster des airs, des duos, un quintette, un trio, des chœurs, un finale même

aux *Folies amoureuses*, comédie réjouissante de Regnard. C'était un vaudeville de la grosse espèce, dont Mozart, Rossini, Cimarosa, Paër, et d'autres, avaient fourni les flons-flons. — Quoi? vous allez faire exécuter un opéra complet par des acteurs de vaudeville? me disait-on. — Oui, sans doute, et si le directeur du Gymnase, M. Delestre-Poirson, n'en voulait pas, j'irais le porter chez Franconi. Il est des choses qu'il faut montrer à tout prix; les sifflets n'ont jamais tué personne. »

Le merveilleux succès des *Folies amoureuses* éleva sur-le-champ Mlle Lalande au rang suprême. La cantatrice, que le Gymnase venait de révéler au monde musical, alla troner deux mois après à Milan, sur la grande scène de *la Scala*. Bellini composa pour elle *il Pirata*, *la Straniera*, *Zaïra*, Meyerbeer, *il Crociato*, etc. On représenta *les Folies amoureuses* vingt-six fois pendant le seul mois d'avril 1823, et toujours la salle était comble. Voilà, certes, un résultat immense; croyez qu'il ne se bornera point à la fortune d'une *prima donna*.

Je poursuivais depuis six ans mes projets de réforme. Je voulais changer la face de notre opéra, faire succéder l'art à la routine, et les productions du génie aux pauvretés dont on abreuvait, saturait le public. Les perruquiers, les blanchisseuses, les marchands de salade et les vachères, déclamaient, criaient notre drame lyrique après quelques mois d'études trop expéditives, il importait de les exclure du théâtre. J'obtenais ce résultat sans violence en leur imposant des ouvrages composés pour des chanteurs habiles, et, par conséquent, bien au-dessus de la portée des routiniers. Nous étions en arrière de soixante ans, il fallait d'un seul coup franchir cet espace pour amener la France en ligne de bataille avec les nations qui la devançaient. Substituer un nouveau répertoire à l'ancien, poser une galerie de chefs-d'œuvre qui fît ouvrir l'oreille à ce même public, et lui permît enfin de comparer, de contempler dans toute sa laideur l'objet d'une affection factice, affection qu'une longue habitude avait produite; ouvrir à deux battants les portes du théâtre aux nombreux chanteurs formés par notre Conservatoire; rendre leurs secours, leurs talents indispensables; élever de brillants

édifices d'harmonie à coté des masures rustiques, était le seul moyen d'opérer cette révolution.

Gluck et Piccinni renversèrent la vieille idole avec les productions de leur génie; comme Aladin, je frottai ma lampe un instant merveilleuse, et deux génies, Weber et Rossini, deux musiciens également célèbres et populaires, offrant une diversité bien précieuse de talent, de caractère, de couleur; deux généralissimes, arrivant à mon appel, commandèrent les ailes de mon armée : j'avais déjà placé Mozart au centre. Humble serre-file, je les dirigeai. L'opposition se préparait à m'attaquer, j'allai me poster au *Journal des Débats* pour démonter ses batteries. Victoire complète, éclatante. La révolte suivit l'émeute et la révolution leur succéda. C'était prendre à propos sa bisque. Pour atteindre ce but, il ne suffisait pas au traducteur musicien de savoir juger la balle, de choisir les ouvrages que le public devait accueillir avec enthousiasme, point essentiel et d'une haute importance! il fallait encore rencontrer des artistes pleins de zèle parmi les entrepreneurs de spectacles, des hommes capables d'apprécier une idée et de tout sacrifier pour la mettre en œuvre. Excellent musicien, élève de Méhul, Alexis Singier avait mis en scène, à Nîmes, *le Mariage secret,* en 1817; *les Noces de Figaro,* en 1818. Toujours prêt à me seconder, il livre à l'admiration des Lyonnais *le Barbier de Séville* de Rossini en 1821, et gagne 42,000 fr. de rente en produisant sur son théâtre *Otello*, *Don Juan*, *la Pie voleuse* et vingt autres opéras que j'avais traduits ou parodiés. Prat, Collignon, Morel, Branchu, Bernard, suivent l'exemple donné par leur confrère de Lyon. Tous ces directeurs s'enrichissent ou rétablissent leurs affaires, grâce à la musique admirable que je versai dans leurs répertoires délabrés.

C'était encore prendre à propos sa bisque; une semblable révolution serait impossible aujourd'hui, puisque les théâtres de nos départements ont cessé d'exister; l'opéra-franconi les a tous mis en sépulture, ou du moins s'ils traînent encore une mourante vie, ce n'est que pendant la moitié de l'année. Un directeur qui n'ouvre son théâtre que pendant six ou huit mois

ne peut rien entreprendre de grand et même d'utile. Il perd la moitié de son temps à faire débuter ses acteurs, et les derniers mois sont employés à préparer sa banqueroute.

Ces opéras traduits, ancre de salut des entrepreneurs de spectacles, ces opéras qui triomphaient dans nos provinces, dans les Pays-Bas et dans l'Amérique, pouvaient-ils obtenir la même faveur à Paris, où les chanteurs italiens les exécutaient avec une admirable perfection? On agitait vivement cette question, lorsque le succès des *Folies amoureuses* vint la résoudre. L'épreuve faite au Gymnase eut le plus grand retentissement. Milan, Venise, Florence, devaient leur *prima donna* favorite à ce modeste essai; les cantatrices de la Belgique, de la Hollande et même de l'Allemagne voulurent se faire entendre dans le rôle brillant que j'avais ajusté pour la *signora* Méric-Lalande. En Italie les journalistes, les faiseurs d'almanachs illustrés, les poètes imprimant leurs sonnets sur un satin plus blanc que la neige, ne manquaient pas de réunir le nom de la virtuose au titre des *Folies amoureuses*, opéra qui venait de signaler sa première victoire. Le prince d'Anhalt-Coëthen, amateur passionné de musique, fit exécuter les *Folies amoureuses* dans son chateau.

Cet opéra suivait le cours de ses brillantes représentations, lorsque Bernard, directeur des théâtres de Bruxelles, vint à Paris, étudier, non pas la pièce, mais le public qui se pressait en foule pour l'applaudir. Il paraît que ce public se conduisit bien. Le lendemain Bernard sollicitait l'autorisation d'ouvrir le théâtre de l'Odéon pour y représenter mon répertoire d'opéras traduits. Le ministère accueillit sa demande, et, le 6 mai 1824, l'Odéon chantant, l'Odéon succursale, annexe de l'Académie royale de Musique et son rival heureux, fut inauguré par *le Barbier de Séville*. Succès d'enthousiasme, de fanatisme, de frénésie; succès d'autant plus furibond que la foule était accourue avec la persuasion que tout serait détestable, et que la pièce et les acteurs devaient tomber sous une grêle de sifflets. La même prévention avait déjà porté bonheur aux *Folies amoureuses*, quand cet opéra fut produit au Gymnase. Lecomte, Léon Bizot, Valère, Camoin,

Mmes Montano, Camoin, se placèrent au premier rang sous le double point de vue du chant et de l'action dramatique. Les couronnes, les bouquets tombaient de toutes parts à leurs pieds, et l'orchestre de l'Odéon, conduit par son habile chef Crémont, fut proclamé le premier orchestre de Paris.

Le petit ruisseau du Gymnase devint un fleuve à l'Odéon. Mondonville, Péronnet, Cœuriot, Leclère, Duprez, alors rossignol, Mmes Lemoule, Belmont, Pouilley, Schültz, Albert, Duprez, vinrent briller plus tard sur ce théâtre où Mme Valère s'était distinguée, où Mlle d'Orgebray, cantatrice légère d'un prodigieux talent, périt à la fleur de son âge. *La Pie voleuse*, *Otello*, *Marguerite d'Anjou*, *le Sacrifice interrompu*, *les Noces de Figaro*, *Don Juan*, *Tancrède*, *la Forêt de Sénart*, *la Dame du Lac*, *Pourceaugnac*, etc., furent applaudis après *le Barbier de Séville*. Je ne citerai point un grand nombre d'opéras moins heureux; mais je vous dois quelques détails sur *der Freyschütz*, représenté sous le titre de *Robin-des-Bois*.

Le 7 décembre 1824, *der Freyschütz*, ce chef-d'œuvre de C. M. de Weber, ce vainqueur fortuné jusqu'alors, fut sifflé, meurtri, bafoué, navré, moqué, conspué, turlupiné, hué, vilipendé, terrassé, déchiré, lacéré, cruellement enfoncé jusqu'au troisième dessous. Les journalistes, qui n'ont d'autre opinion que celle du public, s'unirent en chœur pour dénigrer, mépriser la musique de Weber. Mon respect pour l'ouvrage et l'auteur m'avait empêché de faire le moindre changement aux formes de cet opéra. Si l'ermite ne s'y montrait pas, c'est que sa barbe était déjà tombée sous les ciseaux de la censure. Voyant que cette pièce ne pouvait pas marcher, j'imaginai de l'estropier, de la disposer sur un autre plan, de la tripoter à ma fantaisie, afin de l'assaisonner au gout de mes auditeurs. Neuf jours après, le 16 décembre, elle commença la série de trois cent vingt-sept représentations données à l'Odéon. Le théâtre de l'Opéra-Comique était aux abois en 1835, il implora le secours du magique *Robin-des-Bois*, et cette reprise aurait été plus avant que le chiffre de 60, si la société des auteurs français ne l'avait fait interrompre.

— Et de quel droit ?

— De celui du plus faible. Quand on n'est pas lion, il faut se faire taupe. »

Aux opéras traduits fidèlement, tels que *Don Juan, le Barbier de Séville*, je mélais de temps en temps des partitions formées avec de beaux fragments empruntés à divers ouvrages qu'il eût été périlleux de présenter en entier. *La Fausse Agnès, Pourceaugnac, la Forêt de Sénart* furent construits ainsi que *les Folies amoureuses*, avec des morceaux choisis dans les œuvres de plusieurs musiciens. Lorsque Weber, Rossini, Cimarosa, Paër ne pouvaient me donner le fragment que je desirais ; lorsque je ne trouvais aucun morceau capital qui vînt cadrer avec la position dramatique de mon livret, je remplissais ce vide souvent énorme, en composant des duos, des chœurs, des introductions, des finales surtout, car un finale tient trop d'espace, offre trop de variété dans ses images pour qu'il soit possible de le faire passer d'un drame sur un autre. Cette mosaïque, ce tableau mélodieux se déroulait devant les acteurs et les symphonistes, arrivait ensuite au public sans aucune confidence, aucun avis indiquant les noms des compositeurs de tous les fragments. Je ne prenais qu'à bon escient, et l'on a trouvé que j'avais la main heureuse.

Devine si tu peux et *médis* si tu l'oses.

J'ai composé de cette manière la valeur de neuf actes d'opéra. Le voile dont je couvrais mes œuvres en les signant du nom de *Generali*, de *Mosca*, de *Borghi* ou de *Federici*, a jeté les symphonistes de l'Odéon et même du Conservatoire dans les méprises les plus réjouissantes. Beethoven et Weber ont été vilipendés aux répétitions de l'Odéon, parce qu'on me croyait l'auteur de la *Symphonie pastorale* et d'*Euriante*. Des chœurs de ma façon étaient portés aux nues, par la raison que mes admirateurs voulaient bien en faire honneur à Weber.

Plus tard, j'avouai que *la Forêt de Sénart* renfermait quatre morceaux importants de ma composition. La critique n'en fut pas mieux instruite : elle ne put les reconnaître, les deviner, les

signaler. Boieldieu me dit un jour : — Je suis allé voir *la Forêt de Sénart*, je savais qu'on m'y ferait entendre quatre morceaux de votre façon, je ne les ai point reconnus. — C'est le plus beau compliment que vous puissiez m'adresser, tout le reste de la partition est de Beethoven, de Weber, de Rossini, de Meyerbeer. Si mes productions ne font pas tache au milieu de ce brillant tableau, si, du premier coup d'œil, on ne remarque pas l'intrus qui s'est glissé parmi des musiciens de si haut parage, c'est qu'elles ont un certain mérite. — Puisque vous savez si bien faire des quarts, des tiers d'opéra, pourquoi n'écririez-vous pas une partition tout entière ? »

Répondre à cette question de Boieldieu, ce serait m'engager dans le récit d'une aventure intéressante, bizarre et curieuse au dernier point, que vous lirez dans mon *Histoire de l'Opéra-Comique*.

Bernard avait cédé son privilège ; les deux entrepreneurs qui lui succédèrent ne furent pas heureux, et le théâtre de l'Odéon était fermé depuis quelques jours, en 1828, lorsque les auteurs français, implorant le secours du ministère, obtinrent l'établissement d'une douane qui mit de salutaires obstacles à l'entrée des opéras étrangers. Ne fallait-il pas éloigner, bannir ces objets d'une comparaison désastreuse pour les productions du pays? Plusieurs de ces auteurs se révoltaient pourtant devant cette mesure prohibitoire.

— Une douane ! mais c'est honteux, c'est confesser hautement notre faiblesse, notre gaucherie ! Une douane ! c'est refuser le combat, c'est mettre bas les armes et s'avouer vaincus ! — Point du tout ; si la douane est secrète, si son pouvoir occulte fouille sous terre, agit de manière à nous protéger sans nous couvrir de ridicule, cette douane est un moyen victorieux, un moyen de salut qui ne nous compromet en aucune façon. »

Voici comment cette douane, digne d'Escobar, fut combinée, établie : L'Odéon étant fermé, le privilège de faire représenter des opéras traduits restait vacant ; on le sollicita pour le directeur de l'Opéra-Comique. Celui-ci n'en voulait pas ; n'importe, on le lui fait accepter ; et sur-le-champ un traité mystique est

signé par ce directeur, qui s'oblige à n'user de son privilège, à ne représenter des opéras traduits, que lorsqu'il plairait à MM. les auteurs français de lui en octroyer la licence. Cette permission, accordée une seule fois, vint sauver l'Opéra-Comique, tombant en ruine malgré les *chefs-d'œuvre* qui forment son répertoire : *Der Freyschütz* fut mis en avant. Comme on savait que ce démon ne s'arrêtait pas en chemin quand on était assez imprudent pour ouvrir son cachot, la commission des auteurs fixa le nombre des représentations de *Robin-des-Bois* à soixante. Le directeur avait encore besoin d'argent, et vingt recettes supplémentaires, qu'il réclamait comme centimes additionnels, ne lui furent point accordées. *Robin-des-Bois* atteignit alors son chiffre de trois cent quatre-vingt-sept représentations données à Paris.

Demandez le privilège des opéras traduits, on vous dira qu'il est accordé. Présentez un opéra traduit au directeur privilégié, cet industriel vous répondra que rien ne l'oblige à l'exploiter, et qu'une convention secrète le lui défend. Si les ministres de François Ier avaient employé leur astucieuse adresse pour arrêter à la frontière les tableaux, les statues, les chefs-d'œuvre de l'Italie, dont ce roi voulait enrichir la France, croyez-vous que notre école des arts du dessin fût ce qu'elle est aujourd'hui? C'est en les imitant d'abord que nous avons fini par régner sur les Italiens. Ils nous demandent à leur tour des tableaux, des sculptures, la fabrication de ces objets ayant éprouvé chez eux une baisse notable. Vous riez déjà de ma simplicité; vous me sifflez à bon droit en voyant que je parle d'art et d'artistes à propos de nos théâtres; c'est bien de cela qu'il s'agissait, vraiment! On mettait ces mots en avant pour en imposer au vulgaire. L'art et les artistes étaient immolés avec une décente perfidie, mais ils n'en étaient pas moins sacrifiés; les flamines avaient soin de dorer les cornes des taureaux avant de les juguler.

Nos théâtres avaient trois amis puissants : le Vol, l'Escroquerie et la Rapine. Comme les sorcières de Shakspeare, ces amis procédaient à leur œuvre d'iniquité, non pas sous la voute des cieux, mais dans un bureau ; c'est en ce retrait ministériel que la triple alliance accouchait d'un théâtre sans douleur et

sans bruit. La Rapine, le Vol et l'Escroquerie venaient de créer un théâtre à Paris, théâtre dont *le besoin se fait sentir*, et *dans l'intérêt de l'art*. Le nouveau spectacle prospérait, et des entrepreneurs rivaux, conspirant sa ruine, couvraient l'enchère. offraient un pont d'or aux sicaires qui pouvaient le démolir. Ces ennemis redoutables étaient, hélas! ces mêmes protecteurs, d'abord si dévoués. La Rapine, l'Escroquerie et le Vol répondaient à l'appel. *L'intérêt de l'art* voulait alors que ce théâtre fût fermé. L'indulgence plénière, si largement accordée, avait fait place au desir de nuire; la soif du lucre postait à l'affut les chacals, et si le compère disgracié venait à se mettre en prise une seule petite fois, il était pris. Lacéré par les griffes de ces bêtes féroces et poltronnes, son privilège avait disparu. Les honorables de l'une et l'autre chambre s'entretenaient familièrement des bons tours de ces filous administratifs, peut-être les ministres en avaient-ils fait la première confidence. Aucune réclamation ne s'élevait contre d'infames concussionnaires, et ces chiens dévorants se promenaient en paix sans que personne dît : *Cave canem!*

La fermeture de l'Odéon fut-elle ordonnée pour affranchir les compositeurs français d'une rivalité redoutable? Non. Le privilège des opéras traduits fut-il insidieusement annulé pour accorder une protection exclusive aux ouvrages nationaux? Je réponds hautement par la négative. *L'intérêt de l'art* fut encore mis en avant, il servit d'excuse à des manœuvres frauduleuses, à des grivéleries portées sur un autre point. La mine semblait épuisée, il fallait exploiter un plus riche filon. Dire comment les escrocs administratifs se comportaient à l'Odéon, serait vous retenir trop longtemps dans le méphitisme du vol, de l'ignoble rapine. Il faut respirer un air pur avant de retomber dans ce cloaque d'infamies, dans ce bagne ministériel. Nous y reviendrons plus tard.

La fermeture de l'Odéon chantant fit tomber quelques centaines de mille francs dans les griffes des vautours, j'en conviens. La ville de Paris dépensera cinquante millions afin de réparer ce dommage. Sa prévoyante sollicitude employera vingt autres

moyens, moins puissants, il est vrai, mais dont l'objet sera d'empêcher l'émigration des habitants de la rive gauche. Vous détruisez le seul théâtre que possédât le Paris méridional, et vous vous étonnez que sa population arrive en masse pour se camper vers le nord de la ville! Oter à l'Odéon ses chanteurs, ses violons, son opéra, c'était le frapper de mort. La tragédie et la comédie déclamant depuis vingt-cinq ans devant des banquettes veuves de spectateurs, cette longue oraison funèbre n'a pu ranimer le cadavre. Il valait cent fois mieux effondrer la salle, on aurait du moins vendu les fers, le bois et les pierres d'un édifice frappé de l'anathème administratif. Melun, Étampes, Saint-Cloud, des bourgs, des villages, ont des théâtres gouvernés par l'autorité municipale, et la reine des cités, celle dont un faubourg peuplerait deux capitales, abandonnait le sort de ses spectacles à des bureaucrates étrangers à son administration, tas de gredins faisant la traite des artistes et le commerce des privilèges; ouvrant, fermant les salles, n'ayant aucun souci de ruiner un quartier, une ville immense, pourvu qu'il leur fût loisible de contenter leur rapacité! Et la ville de Paris, témoin de ces déprédations, n'avait d'autre soin que d'en prévenir les conséquences désastreuses, en versant des monts d'or sur l'abîme creusé par ces taupes, ces mulots, ces tarets! Singuliers ennemis pour l'antique et glorieuse Lutèce, qui jadis écrasa les hordes furieuses et redoutées des Normands!

Rentrons à l'Académie royale de Musique.

Un chef-d'œuvre tragique suivi d'un galimatias musical, *Athalie* et *le Rossignol*, sont exécutés le 1er mai 1823 pour la représentation de retraite accordée à Lays après quarante-deux ans de service. Il avait fait ses premières armes à l'Académie en octobre 1779. Lays n'était pas chanteur; sa voix étendue et puissante lui valut de grands succès; mais il gouvernait mal cette voix dont l'art n'avait pas égalisé les registres. Sans aucune transition, il passait des sons vaporeux, imperceptibles, de son faucet au tonnerre de sa voix de poitrine. Ce contraste ridicule de l'éclat d'un trombone succédant aux tendres soupirs d'un galoubet, faisait pamer d'aise les habitués de l'Opéra. Un rôle

brillant pour Lays était un gage, une condition de la réussite d'un ouvrage nouveau. Gros, court, lourd, ayant un nez de Polichinelle, sa structure ne convenait point à la tragédie. L'opulence de son tuyau vocal, l'aplomb, la chaleur, qu'il apportait dans l'exécution d'un ensemble, lui faisaient pardonner ces défauts, qui devenaient des qualités pour le genre comique. Avec un peu de légèreté dans sa voix et sa démarche, Lays eût été le meilleur des bouffons. Il échoua dans le rôle de Figaro, recula devant celui de Leporello, mais il obtint de longs et légitimes succès en représentant Husca, de *la Caravane*, Panurge, la Dandinière, les Anacréons, les baillis, et ne se tira pas sans honneur des rôles d'Oreste, de Cinna, de Télasco. Je vous ai fait connaître le mode autrefois employé pour le recrutement de notre Académie; les perruquiers, les cuisiniers, les soldats, les paysans étaient sur-le-champ métamorphosés en héros par la vertu d'un ordre émané du trône ou d'une lettre de cachet. Ce pouvoir discrétionnaire alla saisir l'abbé Lays au milieu de ses études théologiques. Ce ministre de l'autel que le trône lançait dans le domaine de Satan, était instruit en littérature, en musique, avantages précieux pour un candidat académicien. S'il n'apprit point à chanter, c'est que personne alors ne chantait à Paris; une belle voix suffisait à l'acteur lyrique pour faire sa fortune et sa réputation.

Le ténor Lafond se fait entendre dans *Œdipe à Colone;* le nouveau Polynice réussit complètement.

Berton avait ses raisons quand il s'opposait à la mise en scène du *Moïse* de Rossini. Cet académicien voulait éloigner un voisin fort incommode pour une tragédie en trois actes qu'il nous destinait, précaution d'une parfaite inutilité, *Virginie* tomba, décemment il est vrai; le *fiasco orribile* fut déguisé sous le nom toujours malencontreux de *succès d'estime*. 11 juin 1823.

La musique d'Hérold ne peut maintenir à la scène une fadaise dramatique ayant pour titre *Lasthénie*, puisée par M. Chaillou dans *les Voyages d'Anténor*, misérable roman.

Deux Polichinelles éminents brillaient alors à Paris. Élie continuait ses prouesses à l'Opéra, tandis que Mazurier faisait les

délices de la Porte-Saint-Martin. L'un et l'autre savait régler ses pas et ses lazzies de manière à charmer son public. L'adresse et l'audace de Mazurier tenaient du prodige, il est vrai, mais le noble Opéra n'aurait pas voulu montrer un académicien cousu dans une peau de singe; soldat mettant sa jambe au port d'armes, comme il eût fait un fusil; meunier se pliant dans un sac de manière à dissimuler complètement son flexible individu. Sa majesté Louis XVIII, qui depuis longtemps ne dansait pas la moindre cachucha, voulut réunir ces deux illustres sur la scène des Tuileries. Élie et Mazurier y dansèrent un duo concertant de Polichinelles. Tels jadis Senesino, Farinelli, qu'on ne pouvait entendre que séparément, furent réunis un soir pour béatifier les dilettantes de Londres. Le prince fut très satisfait de ses Polichinelles; en homme d'esprit, il fit remettre à l'académicien une épingle à diamants, à Mazurier, un billet de 500 livres.

Aline reine de Golconde, opéra comique mis en ballet par Aumer, est applaudi le 1er octobre. G. Dugazon en avait arrangé la musique, empruntée en grande partie à l'opéra de Berton.

Mlle Julia de Varennes, jolie brune, fait ses premiers pas dans *Aladin,* et se place parmi nos virtuoses de la danse. 31 octobre.

Vendôme en Espagne, opéra en trois actes, de MM. Empis et Mennechet, musique de Hérold et de M. Auber. Pièce de circonstance. Les auteurs reçoivent de riches présents de la part du roi Louis XVIII.

Le Page inconstant, ballet pantomime que Dauberval avait construit à Bordeaux avec les scènes principales du *Mariage de Figaro*, remis en scène par Aumer, est représenté, le 18 décembre 1823, au bénéfice de Mlle Bigottini. Cette ballérine quitte le théâtre; elle joue à ravir le rôle de Susanne, et se fait applaudir à coté de Mlle Mars dans le personnage d'un gentil varleton, le page de *la Jeunesse de Henri V*, comédie de Duval. Mlle Bigottini, cette mime séduisante, parle pour la première fois sur la scène, et sa parole est juste comme ses gestes. 25,000 fr. de recette, des couronnes, des bouquets, une pluie de fleurs, une grêle de vers, sont l'heureux résultat de cette soirée d'adieux.

Mlle Legallois prend le rôle de Susanne et réussit en cette épreuve dangereuse.

Le duc de Doudeauville succède au marquis de Lauriston, mort *dans les bras de la Religion,* comme on disait alors. Ministre de la maison du roi, surintendant des théâtres royaux, *monsieur le duc de Doudeauville!* Joli nom à mettre en musique, à chanter sur l'air : *Mon père, tu m'as dû maudire!* Ce duc livre à son fils, M. Sosthène de La Rochefoucauld, la direction des beaux-arts. Le noble vicomte apporte dans son gouvernement de l'Académie royale de Musique toute l'incapacité, l'ignorance d'un gentilhomme, je suis forcé d'en convenir; mais, certes, il ne volera point. On pourra le tromper aisément, mais il ne trompera personne. L'Opéra troque son directeur contre un administrateur : le musicien F. Habeneck est remplacé par M. Duplantys, qui passe de la direction d'un *dépôt de mendiants* à l'administration de l'Académie royale de Musique. Échange burlesque!

Kreutzer fait valoir ses droits à la retraite, et F. Habeneck prend le baton de mesure.

Anacréon chez Polycrate est remis en scène pour le début de Ferdinand Prévot. Ce jeune chanteur obtient un succès très flatteur dans le rôle d'Anacréon. 15 mars 1824.

Ipsiboé, galette solennelle de Kreutzer, encombre trop longtemps la scène. Le général Moline de Saint-Yon en avait rimé les quatre actes.

Une bonne action, un trait de loyauté d'autant plus louable qu'il se présente rarement, fait accorder une représentation extraordinaire au danseur Paul. 16,000 francs de recette, une couronne, tombent aux pieds du virtuose bénéficiaire.

Adolphe Nourrit ressemblait si bien à son père, que l'on imagina de profiter de cette similitude pour une pièce du genre des *Ménechmes. Les Deux Salem,* représentés par les deux Nourrit, justifiaient les méprises dont ils étaient l'objet. Malgré cette conformité de voix, de taille et de figure, si précieuse pour l'illusion scénique, *les Deux Salem* ne réussirent pas. Livret de M. de Lespinasse, musique de M. Daussoigne. 12 juillet.

Le second acte de *Nina*, ballet, est terminé par un duel; Montjoie, en se battant, reçoit un coup d'épée au bras; Coulon remplace, au troisième acte, le danseur blessé.

Mme Noël paraît dans les rôles de Didon, d'Antigone, de Julia. Cette épreuve est heureuse pour la débutante, qui depuis a tenu l'emploi de *prima donna* avec honneur, en Italie, sous le nom de *Favelli*.

Zémire et Azor, ballet en trois actes, de Deshayes, musique de Schneitzhoeffer, décors de Cicéri. Je ne vous dirai pas que c'est encore un opéra comique. Faible succès. 20 octobre 1824.

Ariane dans l'île de Naxos, acte d'Edelman, reparaît sur la scène et rentre aussitot dans la bibliothèque pour y reposer à jamais.

La Belle au Bois dormant, opéra en trois actes, endort son auditoire le 2 mars 1825, bien que le livret, la musique, les danses, les décors, fussent de Planard, Carafa, Gardel et Cicéri.

Le 21 mars, la recette passe 30,000 fr.; *Othello*, tragédie, les *Voitures versées*, opéra comique, *le Jugement de Pâris*, ballet, sont représentés au bénéfice de Talma.

Trois paroliers et trois musiciens mettent la main à la pâte et fournissent une croûte mémorable en trois actes, *Pharamond*. Les coupables sont Guiraud, Ancelot, Soumet, Boieldieu, Berton et Kreutzer; ils voulaient célébrer ainsi le sacre de Charles X. 10 juin 1825. J'aurai toujours devant mes yeux les efforts, les contorsions, les grimaces de jolie possédée, que faisait Mlle Grassari dans ce *Pharamond*. Quel travail, bon Dieu! quelle fatigue! Cette infortunée devait broyer, mastiquer et livrer à son auditoire : *Vous serez épouses et mères*, versicule merveilleux et monumental de nos lyriques académiciens, dix fois répété dans un *allegro*. *Serezépousezé* devait nous amener *tumadumaudi*, vocable iroquois trouvé par un autre lyrique de l'Institut.

Après la croûte, on sert au public une brioche, *Don Sanche ou le Chateau d'Amour*, acte de Théaulon et de Rancé, musiqué par le trop jeune Franz Liszt, pianiste déjà fameux.

Un violent incendie consume la petite ville de Salins, département du Jura, le 27 juillet 1825. Les théâtres de Paris donnent

des représentations au bénéfice des victimes de ce désastre. L'Académie et le Théâtre-Italien, étant régis par la même administration, Mlle Cinti fut appelée à figurer dans la représentation annoncée pour les incendiés. Cette virtuose y chanta le rôle de Philis, dans *le Rossignol*, avec une perfection telle, que le même spectacle fut demandé pour le surlendemain.

Début de Massol, ténor bien sonnant, Licinius, Cortez bien estampé, succès. 12 novembre 1825.

Dans un bal de l'Hotel-de-Ville, sa majesté l'empereur et roi s'approche d'une femme charmante, et lui demande ce que fait son mari : — Sire, il fait dans les draps, » répond naïvement la jolie industrielle. En 1825, on citait une aimable provinciale qui faisait dans les tissus et d'une manière ingénieuse au point que les éditeurs de musique en ont conservé de précieux souvenirs. Cette dame, ayant les bras longs, dirigeait un ministère. Dans un moment de joyeuse humeur, elle obtint, *pour le bien de l'art*, que le dépot de trois exemplaires, légalement prescrit pour les œuvres de musique, fût porté libéralement à sept. — Que ferons-nous de ces quatre exemplaires, lui dit le ministre : — J'en ai le placement. — Où donc? — Sur mes épaules, il me faut cela pour mes châles. » Vous voyez que la dame faisait dans les tissus.

Je me soumis à ce nouveau réglement, et fis porter sept grandes partitions d'*Otello* traduit en français, munies, suivant l'usage, de mon certificat largement tracé, paraphé sur les titres, avec ces mots nos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 *du dépot*. Cette apostille contrariait les intentions de la fondatrice; elle me fit renvoyer les exemplaires, disant qu'il était fort inutile de chamarrer ainsi le titre d'un ouvrage. La friponnerie était démasquée. Je fis tirer de nouveaux titres et supprimai l'apostille accusatrice écrite en ces lieux trop apparents; mais je la fis graver, en très petits caractères, sur une fiche que l'on imprima dans l'intérieur du pli de quelques feuilles. Je portai moi-même à la direction de la librairie le dépot de mes sept exemplaires, dont les frontispices étaient parfaitement nets de toute addition manuscrite. Ce que la loi voulait, la dame ne le voulant pas. Les ga-

belous, se méfiant de ma franchise apparente, coupèrent les fils du brocheur, étalèrent les feuilles, et, découvrant ma *fraude*, poussèrent l'impudeur jusqu'à refuser mon dépot. J'eus recours à d'autres moyens pour empécher enfin la dame aux tissus de se draper avec mes partitions. J'en fis tirer sept autres exemplaires sur un papier tellement faible, fin, transparent qu'il se déchirait en le regardant, les notes en traversaient les feuillets, imprimés d'ailleurs de telle sorte que la page 1 amenait la page 6, le n° 2 figurait au revers du n° 5, etc., etc. Eh bien! cet effroyable gachis fut accepté; les voleurs crurent apparemment qu'il était prudent et sage d'arréter une facétie qui pouvait les mener trop loin.

L'éditeur chargé de la vente des quatre exemplaires de supplément, qu'on lui cédait à vil prix, applaudissait à l'invention de sa complice et trouvait que tout allait au mieux dans le meilleur des ministères possibles. Mais lorsque à son tour il fut obligé de fournir les sept exemplaires et d'en acheter quatre d'après le contrat synallagmatique dont la dame riche en cautèles avait un original; lorsque cet éditeur vit rentrer dans son magasin sa propre marchandise, qu'il lui fallait payer comptant, il entonna la plus singulière cavatine, un *agitato* foudroyant, des fureurs à faire palir celles d'Oreste. — Elle veut des châles! elle veut des châles! elle en a déjà pour couvrir le Champ de Mars, la plaine des Sablons. » C'était le refrain qu'il modulait sur tous les tons de la gamme. L'infortuné vint se jeter dans mes bras, son acte à la main, acte dont je vous donnerais ici la rédaction, et même l'autographie du G que son compère avait lancé comme une arche de pont sur la signature de la pièce curieuse, tant ma mémoire est fidèle, tenace et cruelle, si de telles infamies ne devaient pas rester dans l'ombre.

Vous voyez que nos ministres s'occupaient de l'art dans ses menus détails, rien n'échappait à leur sollicitude paternelle.

A Rome, des citoyens opulents élevaient jadis, à leurs frais, des théâtres somptueux, et les entretenaient pour l'usage et l'ébattement du peuple. Scaurus, Curio, Pompée, Cornelius Balbus, et plus tard, en 1620, le chevalier Filippo Acciajoli, à Bologne,

le procurateur Marc Contarini, à Venise, notre marquis de Sourdéac à Paris (1660), ont donné l'exemple d'une libéralité qui, de nos jours (1851) n'a trouvé d'imitateurs qu'en Norvège. Le violoniste célèbre Ole-Bull a doté Bergen, sa ville natale, d'un magnifique théâtre dans lequel il entretient, pareillement à ses frais, une compagnie d'artistes qui donnent trois représentations par semaine.

En France, les heureux du siècle se gardaient avec soin d'imiter ces nobles folies. C'est avec les deniers de l'État qu'ils faisaient batir nos théâtres royaux, mais ils se hataient de les munir de subventions et de priviléges combinés de telle sorte que la vache à lait pût donner de grands et mystérieux produits. Ce genre de vol est aussi désastreux que celui d'une collection de médailles antiques, rares et précieuses, dont un larron s'empare pour les fondre et les vendre au poids. Déshériter, juguler tout un peuple de musiciens, qu'importe aux escrocs s'ils parviennent à s'enrichir?

Voici ce que j'imprimai le 16 novembre 1825 :

— Dans tous les temps la malice française s'est exercée sur le compte de ce théâtre pompeux, dernier temple que la barbarie et le mauvais gout possèdent encore en Europe. L'Académie royale de Musique est tombée dans un tel discrédit, ses recettes diminuent avec une progression si forte, ses hurlements sont tellement en horreur à tout le monde, que ses défenseurs les plus zélés ont passé dans le parti de l'opposition pour augmenter le nombre des rieurs.

L'administration de l'Académie est comme ces médecins ignorants qui ordonnent d'abord les rafraîchissants : la maladie devient plus grave: ils reconnaissent l'erreur, et se hâtent d'avoir recours aux toniques. Point de guérison : ce sont les nerfs, ou bien le sang, les humeurs peut-être; et le malade, vil instrument de leurs expériences, succombe avant que l'on ait connu son mal. Notre vieux opéra est mort : il est donc inutile de l'attaquer encore, et de passer en revue toutes les plaisanteries dirigées dans tous les temps contre lui. Il est encore plus inutile d'employer le langage de la raison afin de persuader une chose sur laquelle tout le monde est d'accord.

Notre grande scène lyrique ne peut se régénérer qu'avec des ouvrages nouveaux, composés dans le style moderne. Les anciens opéras,

mis en scène avec soin, ne peuvent plus produire d'effet; ils servent seulement à contenter la curiosité moqueuse des jeunes gens qui veulent connaître ce que nos aïeux ont admiré. Ces ouvrages, réellement estimables, ressemblent à ces vieux acteurs qui reparaissent vingt-cinq ans après leur retraite pour jouer les rôles d'amoureux. Ces vétérans de Cythère tombent aux genoux de leur belle; ils font mieux, ils y restent; deux aides officieux viennent ensuite les relever pour les remettre sur le lit de repos où leurs infirmités auraient dû les retenir. On annonce depuis longtemps la reprise solennelle d'*Armide :* cette partition renferme plusieurs morceaux admirables, mais le reste est encore plus gothique et plus suranné que les opéras dont le public s'éloigne avec juste raison. Le tombeau d'*Alceste* est encore ouvert; il se fermera sur *Armide.* Devrait-on évoquer cette magicienne quand ses enchantements ont perdu toute leur force? M. Cicéri est un homme de grand talent, mais c'est compter un peu trop sur le charme de ses pinceaux. *Væ victis!* disait un héros de l'antiquité; malheur aux vieux opéras! s'écrient les amateurs de la jeune musique. *Alceste, les Danaïdes, la Clemenza di Tito, gli Orazi* sont des chefs-d'œuvre : aussi leur a-t-on fait des obsèques magnifiques.

Une cantatrice charmante vient d'être admise à l'Opéra; c'est fort bien; voilà certes un commencement de réforme, dira-t-on. Mais Mlle Cinthie Montalant ne peut pas renverser la routine et le mauvais gout. Que dis-je? elle est appelée à les soutenir; et l'Académie royale de Musique la destine à parer des charmes d'une exécution brillante et pure des pauvretés musicales, des turpitudes indignes de la critique, des opéras d'écolier, des partitions que des ménétriers de village n'avoueraient pas.

Ces opéras ont obtenu pourtant les suffrages du jury de l'Académie; le bonnet doctoral s'est incliné devant ces chefs-d'œuvre de stupidité musicale; l'aréopage suprême a prononcé le *Dignus est intrare.* M. Bernard et ses compagnons se plaisent à donner les détails les plus intéressants sur l'effet produit par *les Prétendus, le Rossignol,* quand la troupe française établie à Cassel en fit la burlesque exhibition. Jamais auditoire allemand ne fit éclater les transports d'une gaieté plus vive et plus bruyante : il applaudissait avec fureur chaque morceau : c'étaient des houras difficiles à décrire; jamais pièces plus curieuses n'avaient paru sur cette scène. A Dieu ne plaise que je veuille accuser le jury d'ignorance et d'imbécillité; mais il est permis de dire que sa complaisance est sans bornes. L'inutilité de ces juges est donc démontrée par les faits.

L'Opéra italien s'avance à grands pas; déjà son quartier-général est

campé sur la rive gauche du boulevard, et ses avant-postes sont dans la rue Lepeletier, si j'en crois l'*Almanach des Adresses*. *Jam proximus ardet* : si l'Opéra français n'a pas recours à des manœuvres extraordinaires, s'il s'endort comme ses auditeurs, c'en est fait de son existence. On dansera toujours à l'Académie royale de Musique; *ma....!* On devine aisément ce que je prédis à l'imprudente opiniâtreté.

Heureusement une même administration dirige les deux armées prêtes à se livrer bataille : elle saura soutenir l'une et réprimer l'autre. Ce système de bascule n'est pas sans danger : l'opinion peut faire pencher la balance. Il faut prévenir une catastrophe imminente, et remporter une éclatante victoire aux lieux mêmes où l'on redoute la défaite la plus honteuse. Chefs des deux armées, formez vos bataillons, souvenez-vous des exploits de l'héroïne Bigottini, de sa troupe dorée. Soutenez ce corps d'élite par une réserve de chanteurs. Mme Mainvielle-Fodor a combattu vaillamment sous les drapeaux étrangers; mais cette virtuose conserve chez elle une bannière française bien chèro à son cœur. Qu'elle la déploie, et vous verrez accourir sur les pas de cette enchanteresse les chevaliers Levasseur, Adolphe Nourrit, Alexis Dupont, Dabadie; les amazones Méric-Lalande, Chomel, Démeri, etc. Mlle Cinthie est au rendez-vous depuis quelques jours. Voilà les magiciennes que vous devez consulter; je vous réponds du succès de leurs oracles; et soyez sûr que le public s'empressera d'obéir au charme irrésistible de leur baguette. Conservez toujours les artistes estimables, estimés, qui ont eu le malheur de cultiver les landes stériles de notre vieille psalmodie, et dont vous vous efforcez de paralyser les moyens et le talent.

Recedant vetera,
Nova sint omnia,
Corda, voces et opera.

Montrez enfin un nouvel opéra, de nouveaux chanteurs à la génération nouvelle, et les fastes de la musique vous admettront au nombre de ses héros. Quelques opéras traduits ouvriront la marche, et nos compositeurs se signaleront aussitot dans une carrière qui leur permettra de balancer les succès de leurs rivaux étrangers, du moment qu'on leur accordera les mêmes avantages. Les anciens ouvrages restant au répertoire, donneront les moyens de le varier. L'Odéon ne joue-t-il pas *Silvain* et *Raoul de Créqui*, *Ambroise* et *Richard-Cœur-de-Lion* après *le Barbier de Séville* et *Robin-des-Bois?*

Ce que j'ai dit on l'a fait; ce que je dis aujourd'hui, vous le ferez

demain, malgré les cris impuissants de la critique, toujours prête à me condamner; mais je sais attendre, et je regarde les compliments comme chose peu nécessaire. Seul j'ai soutenu les droits du diapason moderne, seul j'ai prévu tous les inconvénients du changement absurde opéré sur celui de l'Académie; on ne m'a point écouté. J'ai signalé tous les écueils, on ne s'est pas moins embarqué; le naufrage m'a justifié, j'en conviens; ce n'est pas ainsi que j'aurais désiré l'être. On revient aujourd'hui au point d'où je ne voulais pas que l'on s'éloignât. Le diapason est déjà monté d'un demi-ton depuis son abaissement concerté, approuvé, mais cela ne me suffit point. Je veux que notre meilleur orchestre reprenne sa splendeur première; je le veux, on la lui rendra.

Les vers de Castil-Blaze sont mauvais. Si vous les jugez d'après les idées que les poètes ont fait adopter, et qu'ils s'efforcent de soutenir, c'est tout ce que l'on peut imaginer de plus misérable. D'accord; mais vous conviendrez aussi que c'est ce que nous avons de meilleur en ce genre. Consultez les musiciens, ils vous diront que si l'on écrivait une poétique du drame lyrique, tous les exemples, oui, tous devraient être puisés dans les opéras de ce traducteur dont les succès égalent au moins la barbarie. Ne suffit-il pas qu'une chose soit bonne pour l'emploi que vous lui réservez? Nos jeunes poètes ne se doutent point du style lyrique, un musicien leur a montré la route. En attendant qu'ils la suivent, contentons-nous de ces premiers essais; l'art musical est à son aurore en France, et sa destinée est entre les mains des faiseurs de livrets. » XXX, *Chronique musicale du Journal des Débats.*

Je reproduis un échantillon des mille et une douceurs dont je régalais à cette époque l'administration ignare et grotesque de l'Opéra. L'enragée boutique ouvrait ses naseaux, dressait convulsivement ses longues oreilles et les repliait ensuite avec humilité pour exécuter les ordres que je lui donnais. Franconi faisait avancer un de ses chevaux en lui caressant le bec à grands coups de fouet. Je frappais fort et souvent; je mettais, non pas le doigt, mais le baton dans la plaie; l'archer qui touche juste est le seul redoutable. Aussi quelles clameurs s'élevaient contre moi! quels hymnes furibonds étaient chantés à ma louange! quels trésors de haine et de malédiction vinrent rayonner sur ma tête! Il m'en est resté quelque chose, et je n'ai pas dissipé ma fortune. Gouverner un peuple ainsi révolté, furieux, et pro-

fiter de l'excès de sa colère pour le conduire par le nez... dans le Guadalquivir.... oh! non, mais sur la route que je lui traçais depuis six ans, et qu'une secrète horreur lui faisait éviter en se cabrant, m'a toujours semblé fort original. J'en ai souvent ri de bon cœur. J'avais entrepris la réforme aux théâtres du Gymnase et de l'Odéon; Rossini se préparait à l'achever à l'Académie. Ma prédiction faite à Berton allait s'accomplir.

En 1805, l'administration du Théâtre-Italien voulut rétablir les concerts spirituels, et débuta par les litanies de Durante, un offertoire de Jomelli et des fragments de *la Création* de Haydn. L'exécution fut très faible, quoique l'on y comptât les meilleurs chanteurs italiens et français : le succès ne répondit point aux espérances que l'on avait conçues. De nouveaux efforts, plus ou moins heureux, se reproduisirent chaque année, et les concerts spirituels continuèrent d'être exploités par les diverses administrations du Théâtre-Italien, tantôt à la salle Louvois, à l'Odéon, à Favart, ensuite à Louvois de nouveau. Ce n'est qu'en 1826 que la direction de l'Académie les transporta dans la salle de l'Opéra, en essayant de les établir sur une dimension plus grande. La négligence que l'on remarquait dans toutes les parties gouvernées par cette administration se manifestait encore dans ces concerts, qu'il était pourtant bien facile de rendre intéressants. Quelques instrumentistes fort habiles y furent applaudis, mais on y répétait sans cesse les mêmes morceaux pour n'avoir pas la peine d'en apprendre de nouveaux; du reste, nul soin dans l'exécution. Ces concerts, peu fréquentés par le public, cessèrent en 1831. Depuis lors, la Société des Concerts du Conservatoire donne chaque année trois concerts spirituels dans la semaine sainte. Toutes ces restaurations n'empêchent pas que le Concert spirituel, établi par Philidor en 1725, n'ait été détruit en 1791. L'institution a cessé d'exister, quelques réunions à peu près fortuites ne sauraient la suppléer, même imparfaitement.

On avait si bien accueilli Mlle Cinti l'année précédente, qu'elle se décide à tenter franchement l'aventure le 15 février 1826, en débutant par le rôle d'Amazili dans *Fernand Cortez*. Elle dit à ravir le bel air, le duo. Succès d'enthousiasme; jamais on n'avait

entendu chanter avec une telle perfection dans le vieux conservatoire des cris dramatiques. Combattue par l'affection qu'elle portait au Théâtre-Italien, et par les avantages offerts par l'Académie, cette cantatrice paraît tour à tour sur l'une et l'autre scène, et finit par se fixer à l'Opéra. Les règlements de ce théâtre ne permettaient pas d'élever au-dessus de 15,000 francs les appointements d'un premier sujet; l'administration élude les dispositions financières du code lyrique, en accordant à cette virtuose 25,000 fr. de gratification annuelle, afin de lui former un total de 40,000 fr. Née à Paris le 6 février 1801, Mlle Laure-Cinthie Montalant était entrée, en 1816, au Théâtre-Italien sous le nom de Mlle *Cinti*.

— Le *Journal des Débats* vient de nous affirmer que Mlle Cinti était admise à l'Académie le 16 novembre 1825, et vous renvoyez au printemps de 1826 l'engagement de cette cantatrice, direz-vous. Homme exact pour les dates, soyez au moins d'accord avec vous-même; voilà cependant une erreur de six mois. » — Oui, sans doute, et vous auriez raison si XXX n'avait pas imprimé : *Ce que j'ai dit, on l'a fait; ce que je dis aujourd'hui, vous le ferez demain.* On l'a fait, vous voyez qu'on l'a fait, puisque le chroniqueur des *Débats* le commandait. Ainsi plus d'anachronisme.

Olympie, de Spontini, revue, corrigée et diminuée, figure à la représentation donnée au bénéfice de Mme Branchu, le 27 février 1826. Cette tragédienne lyrique s'éloigne du théâtre après vingt-sept ans de succès. Mme Branchu, Mlle Cinti disent admirablement les rôles d'Olympie et de Statira. Recette, 15,000 fr.

Le 6 mai, vingt-quatre chevaux, montés par leurs écuyers, poursuivent un cerf dans les forêts de l'Opéra. *La Chasse du jeune Henri,* symphonie pittoresque de Méhul, que Gardel met en action, est exécutée au bénéfice des frères Franconi, dont le cirque venait d'être consumé par un incendie. La recette s'élève à plus de 20,000 francs.

Mars et Vénus ou les Filets de Vulcain, ballet en quatre actes, de Blache père, musique de Schneitzhoeffer, réussit parfaitement. Cet ouvrage, composé pour le grand théâtre de Bordeaux,

avait déjà brillé d'un vif éclat à Lyon, à Marseille. Albert représente Mars, Mlles Noblet, Legallois, sont tour à tour applaudies dans le rôle de Vénus, qu'elles se partagent. 29 mai 1826.

Parmi les ballets composés par Coindé, pour le théâtre de Marseille, on avait remarqué celui des *Amours de Vénus.*

Le Siège de Corinthe est applaudi le 9 octobre. On admire plusieurs fragments de cet ouvrage, surtout la scène de la bénédiction des drapeaux, nouvellement écrite par Rossini. Traduction du *Maometto II,* que cet illustre musicien avait fait représenter à Naples, *le Siège de Corinthe* fut accueilli d'abord d'une manière très flatteuse; ce premier feu se ralentit bientot. Le drame languissant et froid, bati sur le livret italien par des arrangeurs qui n'avaient aucune expérience de ce genre de travail; la prose de Soumet, qui ne pouvait s'unir à la mélodie sans la dégrader entièrement; la faiblesse de l'exécution, exercèrent une influence funeste sur cet opéra, qui d'ailleurs ne figurait point parmi les bons ouvrages de Rossini. Dérivis, représentant Mahomet, s'efforçait en vain de chanter ces mots sourds, lourds, durs : *Chef d'un peuple, d'un peuple indomptable, et guidant sa vaillance,* où l'on ne trouve ni rhythme, ni mesure, ni rime. Les syllabes les plus acerbes sont réunies à plaisir dans la traduction de cet air de basse. Après Dérivis, le baryton Dabadie voulut essayer de le chanter, et ne fut pas plus heureux. *Le Siège de Corinthe* fournit une longue suite de bien pauvres recettes.

Le Triomphe de Trajan est remis en scène pour la représentation de retraite de Nourrit père; *le Bourgeois gentilhomme,* comédie, ornée de chœurs, de ballets où figurent les principaux artistes, complète le spectacle. La recette est de 23,000 francs. 11 décembre 1826.

Clotilde Mafleuroy, la célèbre danseuse, meurt à Paris le 15 décembre 1826. Boieldieu peut seulement alors contracter un nouveau mariage. Il n'y a jamais eu de divorce entre Clotilde et Boieldieu; les biographes qui l'affirment sont dans l'erreur.

Toujours des opéras comiques ajustés en ballets; *Astolphe et Joconde ou les Coureurs d'aventures,* dont Aumer avait réglé

les danses, Hérold composé la musique, obtient quelque faveur.

29 janvier 1827.

M. Lubbert venait de prendre la direction de l'Opéra. Ces changements dans l'administration d'un théâtre si mal gouverné, d'un théâtre exploité par la sottise intrigante, ne pouvaient amener aucun résultat favorable au point de vue de l'art. Véritables hommes de paille, les Choron, Persuis, Viotti, Habeneck, Duplantys, Lubbert, directeurs mis en évidence, placés entre les artistes et le ministre ou le vicomte de La Rochefoucauld, ces directeurs sans pouvoir et sans volonté, n'étaient là que pour être dirigés. Chefs d'atelier, contre-maîtres à mille francs par mois, ils devaient accepter la responsabilité des actes plus ou moins ridicules du noble vicomte. Toujours prêt à contrarier les projets d'une réforme, d'une régénération que l'état de misère et de complet délabrement de l'Académie rendait indispensable, ce moraliste plein de zèle ne songeait qu'à préserver doublement les ballérines du péril de la tentation.

Elles pouvaient séduire, hélas! quelle infortune!

La séduction les menaçait, pauvres filles! colombes innocentes! Voilà donc un glaive à deux tranchants dont il faut prévenir les atteintes mortelles. Avec du génie on vient à bout d'une infinité de choses difficiles; de longues et fécondes rêveries amènent la solution des problèmes les plus ardus. Le danger est double, ayons recours deux fois aux armes défensives. Un large pantalon, un vertugadin prolongé, cuirasse bien plus décente que l'armure de Jeanne d'Arc, voilera les nudités qu'un maillot indiscret révèle aux gaillards de l'orchestre. Des curieux plus ou moins impertinents pourraient s'introduire dans les cabinets de toilette des nymphes pudibondes, les surprendre, ô malheur! dans le plus simple des appareils.... Plaçons des sentinelles dans les escaliers, dans les corridors; que ces chevaliers, armés pour défendre l'honneur des dames, chargent à la baïonnette les jeunes présomptueux, et même les voltigeurs de Louis XIV assez imprudents pour tenter l'escalade. Voilà mes nonnains voilées et cloitrées. Les mœurs avant tout! gouverner l'Opéra n'est point une bagatelle que l'on doive traiter avec légèreté. Prendre

la direction de ce théâtre, c'est accepter un bénéfice à charge d'ames.

— D'accord; mais il faut pourtant que ces demoiselles soient accommodées, frisées, pomponnées, en leurs chastes cellules; voudriez-vous en défendre la porte aux coiffeurs? — Non pas; le bien du service l'exige impérieusement. Les perruquiers y pénétreront, mais voilés par un tablier immense, épais, imperméable. Double danger, double défense; vous voyez que j'ai tout prévu. »

Rare et sublime effort d'une imaginative
Qui ne le cède en rien à personne qui vive!

Comme ces dames durent être flattées des soins que l'on prenait afin de les dérober aux fantaisies inspirées par.... leurs perruquiers! Ces faits se sont accomplis récemment, sous nos yeux; s'ils appartenaient au règne de la Maintenon, personne au monde ne voudrait me croire sur parole.

A coté du noble vicomte, et soumis à ses ordres, voltigeait le Papillon de La Ferté, cumulant ses fonctions musicales avec l'intendance de l'argenterie. Papillon savait fourbir à merveille les fourchettes de sa majesté très chrétienne. Vous êtes orfèvre, M. Josse, et voulez tenir l'épée de connétable dans le royaume de *G Ré Sol!* Avec le chef qu'on vous avait donné, ce n'était plus une impertinence.

J'ai fait connaître à mes lecteurs la collection des galettes enfournées à l'Opéra de 1810 à 1826, pitoyables compositions, chantées ou plutot récitées en dépit du bon sens et du gout. Les acteurs de talent se laissaient entrainer par le déplorable système d'exécution dès longtemps adopté, conservé, défendu sur la brèche, avec toute l'opiniâtreté de gens convaincus de leur impuissance, et qu'un pas vers le bien doit évincer. L'Académie royale de Musique, selon son usage, était en arrière d'un demi-siècle à l'égard des compositions et de l'exécution. Depuis *Fernand Cortez*, qui pourtant n'était pas un opéra complet, aucun ouvrage estimable, d'une médiocrité décente, n'avait ravitaillé son répertoire. Avant d'amener des chanteurs, il fallait posséder

un nombre suffisant d'opéras nouveaux, disposés pour ces virtuoses, que l'on ne pouvait pas lancer dans les anciennes pièces. Cette double réforme était une question de vie ou de mort pour les fournisseurs de l'endroit et leurs interprètes. Au milieu des Morel, des Cuvelier, Hélitas, etc., etc., des Persuis, des Kreutzer, des Lebrun, des Garcia, des Berton (vieux), etc., etc., l'hospitalier Duplantys n'avait-il pas retrouvé son dépot de mendicité?

Notre Académie royale de Musique, ce premier théâtre de l'Europe, s'il faut en croire nos almanachs des spectacles, cette académie tout à fait nationale, n'a jamais existé que pour et par les étrangers. A toutes les époques, ils l'ont desservie et gouvernée. Elle doit son existence à des Italiens, et toutes les fois que, livrés à l'ineptie des intrigants qui s'emparent du poste, nous descendons aux derniers degrés de la misère et de l'imbécillité, des farceurs étrangers viennent, en 1752, nous montrer comment nos héros lyriques devraient s'exprimer; un Bohémien plante victorieusement la tente d'Achille dans notre camp abandonné; Piccinni, Sacchini, Salieri, Vogel, Cherubini, poursuivent l'œuvre glorieuse de Gluck; le Belge Grétry mêle beaucoup de compositions mélodieuses à ce répertoire opulent, que Mozart doit enrichir de ses chefs-d'œuvre. Le chariot, le fiacre de notre Grand-Opéra s'avance-t-il avec peine, est-il près de s'embourber? Spontini le pousse vivement, et dirige sa marche encore une fois triomphale

Près de ce temple auguste à Vesta consacré.

Retombons-nous plus bas après ce vigoureux coup d'épaule? Sommes-nous réduits à dévorer des chats, des lézards, des tiges de bottes dans un temps de famine? L'oreille des Français est-elle exposée au supplice que lui prépare Kreutzer, l'inévitable, le vieux Berton, Garcia, Lebrun et leurs dignes émules? Rossini paraît, Moïse lève ses bras vers le ciel, et nos académiciens enchantés s'empressent de chanter encore une fois : *La victoire est à nous!* Vous vous trompez, camarades, il faudrait dire : *La victoire est à lui! La victoire est aux autres!* Si votre théâtre est national, ce n'est que par les pierres. La Norvège vous en a

donné le sapin, l'Allemagne et l'Italie vous en ont fourni les opéras, peut-être un jour en demanderez-vous aux Illinois, aux Kabyles! Votre Académie royale de Musique ressemble trop au marché de Constantine, d'Alger, où l'on vend des étoffes de Lyon, des meubles de Paris, du savon de Marseille, du macaroni de Naples, du vin de Malaga, de Xérès, tandis que les naturels du pays se bornent à l'approvisionner de peaux de chacals.

L'Académie royale de Musique et le Théâtre-Italien étant régis par la même administration, Mlle Cinti figurait sur l'une et l'autre scène, Levasseur faisait partie de la société chantante des Italiens. Levasseur, excellente basse, Mlle Cinti vinrent se joindre à Nourrit pour l'exécution de *Moïse*, opéra en quatre actes, traduction du *Mosè* de Rossini, faite par Balocchi et Jouy. *Le Siège de Corinthe* avait été blessé par ses acteurs, *Moïse* fut beaucoup plus heureux, il obtint un succès d'admiration, il est vrai, mais non pas de vogue. L'administration de l'Opéra s'était empressée de livrer au public le *Mosè* qu'elle fit représenter sur son propre théâtre, pour le maintenir ensuite pendant cinq ans au répertoire de la scène italienne. Ce zèle perfide n'avait d'autre but que d'user ce drame lyrique, d'établir un objet de comparaison funeste, et de m'enlever ainsi tout espoir de faire exécuter ma traduction de *Moïse* à l'Académie. La haine et l'envie ne raisonnent point, ne prévoyent rien; cette manœuvre insidieuse, adroitement dirigée contre moi, réussit; mais, comme une balle de Robin-des-Bois, elle ricocha pour aller frapper, navrer le *Moïse* de Balocchi, de Jouy. Tous les amateurs possédaient à fond leur *Mosè*, lorsque sa traduction parut en scène. Nourrit, Dabadie, Mlle Cinti, Mme Dabadie, malgré toute leur habileté, furent écrasés par les souvenirs trop récents de Garcia, de Galli, de la Pasta. Levasseur ne pouvait être comparé qu'à lui-même.

Un finale admirable, de jolis airs de ballet, tirés des partitions de *Ciro in Babilonia*, d'*Armida*, un bel air écrit pour Mlle Cinti, de nouveaux chœurs vinrent enrichir le *Moïse* français. Les auteurs sont de très mauvais arrangeurs; quand il faudrait supprimer ils ajoutent. Le *Moïse* ainsi prolongé devint magnifiquement ennuyeux. Les richesses de la musique ne pouvaient faire

supporter l'insipide nullité du drame. Les paroles, d'une extrême platitude, frappant à faux sous la mélodie, la rendaient méconnaissable, et le duo *Parlar, spiegar*, que l'on voulait toujours entendre une seconde fois au Théâtre-Italien, ce duo favori, dépouillé de ses ornements, devint un squelette, un désert, une caricature. On eut soin d'arrêter les représentations de *Mosè*, de condamner au silence un rival dangereux; mais le mal était fait; *Mosè* chantait encore avec malice dans l'oreille des amateurs, et la pièce italienne reprit le cours de ses triomphes, quand le *Moïse* français raccourci, mutilé, démoli avec autant de brutalité qu'on avait mis d'empressement et de galanterie à le couvrir de richesses funestes, eut réduit son bagage musical au seul finale, que les Italiens n'ajoutaient point à leur partition. L'exécution de ce finale, colosse d'harmonie, était faible, insuffisante. Les voix récitantes, le chœur, l'orchestre de l'Opéra ne donnaient qu'une esquisse de cet immense et magnifique tableau. 26 février 1827.

La représentation d'un acte pris dans un opéra de forte dimension, date du 15 juin 1729. La reine Marie Leczinska, malade et retenue dans ses appartements, acceptait avec plaisir les divertissements de ce genre.

Je ne dis rien des concerts prétendus spirituels donnés à l'Opéra pendant la semaine sainte. Leur programme n'offrait que des morceaux connus, sans cesse reproduits, parce que les chanteurs et l'orchestre les savaient.

Le Sicilien, comédie de Molière, où Beaumarchais a pris les meilleures scènes de son *Barbier de Séville*, est mis en ballet par A. Petit. Il fait d'abord peu de sensation, mais un hasard heureux va bientot l'illustrer.

Macbeth, tragédie en trois actes, de Rouget de l'Isle et Auguste Hix, musique de M. Chélard, homme de beaucoup de talent, n'obtient qu'un succès d'estime. Cet ouvrage prend ensuite de brillantes revanches sur les théâtres d'Allemagne. 29 juin 1827.

Marie Taglioni fait ses premiers pas sur notre grande scène lyrique, le 23 juillet 1827, dans *le Sicilien*. Cette virtuose avait débuté le 10 juin 1822 à Vienne, et brillé sur différents théâtres

sans être engagée. Taglioni préférait renoncer aux avantages offerts et ne pas soumettre sa fille à la direction d'un maître de ballets. Libre d'accepter ou de refuser, Mlle Marie a pu se livrer exclusivement au genre d'exécution qu'elle avait choisi. Beaucoup de danseurs habiles et plusieurs chorégraphes d'un grand talent nous ont été donnés par l'Allemagne. Le théâtre de Munich nous céda Mlle Taglioni pendant un mois. Elle parut dans *la Vestale*, *Fernand Cortez*, *les Bayadères* et termina, le 10 aout, ses exercices par *le Carnaval de Venise.*

Le talent de Mlle Taglioni, sa grace naïve, ses poses décentes et voluptueuses, son extrême légèreté, la nouveauté de sa danse, dont les effets semblaient appartenir aux inspirations de la nature au lieu d'être les résultats des combinaisons de l'art et du travail de l'école, produisirent une sensation très vive sur le public. Le talent d'un virtuose qui s'éloigne de la route battue par ses devanciers, trouve des opposants que la continuité des succès ne désarme pas toujours : il n'y eut qu'une voix sur Mlle Taglioni; tout le monde fut enchanté, ravi. La débutante, qui venait de remporter une si belle victoire sur un théâtre où l'on croyait posséder les premiers ballérins de l'univers dansant, la débutante prend son vol à tiré d'ailes, s'évanouit comme une ombre, après avoir joui de toutes les douceurs du triomphe. Elle retourne à Munich, et promet de revenir l'année suivante.

Les chorégraphes avaient abusé de la patience du public, en lui montrant des comédies anciennes et tout un répertoire de vieux opéras comiques, de vaudevilles même, adornés d'entrechats et de pirouettes. Les faiseurs de ballets, depuis longtemps fort pauvres d'esprit et d'idées, montraient à nu leur indigence complète. Un riche capitaliste, un financier opulent et libéral, prend pitié de leur misère, ouvre son coffre-fort, son écrin, et sur-le-champ le ballet, cette silencieuse contre-épreuve des pièces les plus connues, et souvent les plus triviales, devient un drame spirituel, palpitant d'intérêt, d'une originalité précieuse et piquante. *La Somnambule*, — peut-être allez-vous croire qu'un vaudeville charmant, devenu ballet.... — Point du tout; M. Scribe sait faire le thème en deux, en dix façons; *la Somnambule*, vau-

deville, n'a de commun que le nom de famille avec sa sœur de l'Opéra. Aumer ajuste les danses du ballet dont M. Scribe a dessiné l'intrigue, Hérold en écrit la partition, et l'architecte Cicéri peint l'auberge et le moulin que doivent habiter Mlle Legallois, hôtellière séduisante; Mme Montessu, somnambule d'un rare talent. Chef-d'œuvre d'invention et d'exécution, je ne vous dirai rien du succès. Vers la fin de l'ouverture, le rideau se levait sur un bal villageois en plein exercice; toutes les jambes dansaient au moment où l'œil commençait à les voir : cet effet nouveau plut infiniment. 19 septembre 1827.

Je vous ai montré les chorégraphes stériles nous faisant ronger les rogatons moisis de l'Opéra-Comique et du Vaudeville. Grâce à M. Scribe, c'est le Vaudeville, l'Opéra, qui viendront à leur tour ramasser les miettes que le bon riche va laisser tomber de sa table servie avec abondance et délicatesse. *La Somnambule*, ballet, devint un joli vaudeville pour les Variétés, un livret d'opéra qui fit le tour du monde, et soutint la musique expressive, gracieuse, mais d'une facture débile et négligée de Bellini. La réforme du ballet accomplie avec autant d'esprit que de bonheur, celle du drame chanté ne se fit point attendre, et c'est encore à M. Scribe que nous la devons.

M. Laurent obtient le privilége du Théâtre-Italien, et l'exploite à ses risques et périls. Ce directeur amène des comédiens anglais, qui débutent le 15 octobre 1827. Tragédies et comédies anglaises, opéras italiens, représentations alternatives. Subvention de 80,000 francs, et la salle Favart, acquise par le gouvernement, prêtée sans rétribution.

Quelques difficultés s'étant élevées entre l'Académie et sa première cantatrice, Mlle Cinti sut les trancher en quittant l'Opéra pour aller chanter à Bruxelles. Cette gentille Amazili, que tous les Cortez de Paris n'avaient pu fixer, épousa le Fernand de la Belgique, très-bien représenté par le premier ténor Damoreau. Des concessions que fit la veuve Académie apaisèrent la rossignolette fugitive, et Mme Damoreau vint reprendre la place abandonnée par Mlle Cinti.

Une danseuse charmante, Mlle Pauline Leroux, est admise à

l'Opéra le 20 décembre 1827, après un brillant début dans *la Caravane*.

La Muette de Portici, opéra en cinq actes de MM. Scribe et Germain Delavigne, musique de M. Auber, ballets d'Aumer, décors de M. Cicéri, mise en scène de Solomé, triomphe le 29 février 1828. Cette pièce met en jeu toutes les ressources de notre grand théâtre; ingénieusement présentées, elles se lient à l'action, ajoutent à son intérêt, frappent à propos des coups décisifs. Le peuple des choristes est mis en mouvement et devient personnage principal.

Introduire une muette dans un drame lyrique est une maladresse. Le silence forcé de Fenella porte un notable préjudice aux combinaisons du musicien, appauvrit, éborgne les morceaux d'ensemble. C'est un défaut sans doute, mais ce défaut, tout grave qu'il soit, a porté bonheur à la pièce, dans un pays où l'on n'aime pas la musique. On a toujours eu sous la main une actrice prête à dire le rôle d'Elvire, une ballérine, une simple comédienne, pour mimer celui de Fenella. Presque tous les empêchements qui s'opposent à la représentation d'un opéra proviennent des femmes, et *la Muette* a toujours marché librement. Bien mieux! on l'a cent fois substituée aux pièces qui ne pouvaient pas marcher du tout. Le livret de *la Muette* marque un progrès immense dans la structure de notre drame chanté. Les auteurs ont profité des exemples et des conseils que je leur avais donnés à l'égard des vers lyriques; leur prose est rimée assez bien pour la mélodie; mais il fallait aussi mesurer, cadencer, rhythmer cette prose afin de présenter au musicien des vers qu'il pût chanter et faire chanter. Arrêté par les accrocs sans cesse renaissants de cette prose inerte et brute, M. Auber s'en est délivré. Composant d'abord ses phrases, ses motifs, ses périodes, il les note sur le papier, et jette ensuite les mots sous le dessin mélodieux, comme les paveurs tamisent le sable sur l'asphalte brulant. Ces paroles ainsi jetées, frappent à droite, à gauche, touchent à faux ou tombent juste par le seul effet du hasard. Ces mots coupés, hachés, sans aucun égard pour la prosodie, deviennent parfaitement inintelligibles. Aussi personne au monde

ne peut comprendre ce que disent ou veulent dire les acteurs de l'Opéra. Après trente répétitions et de nombreuses représentations, les musiciens de l'orchestre arrivent à comprendre cet argot lyrique. Ce sont eux qui m'ont donné l'explication d'un verset du *Dieu et la Bayadère*, du *décamoilon*, mot indoustani, que je cherchais vainement dans le *Jardin des Racines grecques*. Je ne veux pas garder ce précieux secret; à mon tour, je vous dirai que ce *décamoilon* est l'amalgame rapide et singulier des quatre mots *dès qu'à moi l'on*, ajoutez *a recours*, et vous saurez enfin ce que Ninka veut nous faire entendre.

Amis, amis, le so. . . . leil va paraître.

Donnez à la mélodie charmante de M. Auber le mot portant l'accent qu'elle frappe, qu'elle réclame impérieusement, dites avec elle :

Amis, amis, la lune va paraître;

et la prose, qui vous déchirait l'oreille, va se changer en un vers modèle de grace et d'énergie. Chantez et vous verrez qu'il faut bien peu de travail au parolier pour aplanir la route de son musicien. Ce chœur avait déjà figuré dans *Emma*, l'orchestre l'exécutait pendant un entr'actes. Voyez MOLIÈRE MUSICIEN, tome II, pages 169 et suivantes.

La Muette est un grand opéra dans de petites proportions, un opéra comique avec récitatifs et sans finale, sans *prima donna*, puisqu'elle exécute un *tacet* continu. Une brillante ouverture, un air, un duo, de très beaux chœurs, de jolies barcaroles, des airs de ballet gracieux, pleins de vigueur et de verve se font remarquer dans cet ouvrage, dont le succès dure encore. Nourrit, A. Dupont, Dabadie, Mme Damoreau se distinguent dans les rôles principaux du nouvel opéra. Mlle Noblet prête le charme et l'expression de son talent au personnage muet de Fenella.

Mlle Taglioni avait laissé trop de souvenirs pour que le peuple des amateurs n'attendît pas son retour avec impatience. Fidèle à sa promesse, elle reparaît le 30 avril dans *les Bayadères*, et reçoit de nouveaux témoignages d'affection et d'enthousiasme.

Dérivis quitte la scène après vingt-cinq ans de service, il figure

pour la dernière fois dans *Œdipe à Colone*, le 5 mai. Ce bel et bon acteur excellait dans le rôle du père d'Antigone. Le troisième acte d'*Œdipe, le Philosophe sans le savoir*, comédie, un acte d'*Otello*, chanté par les Italiens, des ballets variés, ne produisent au bénéficiaire que 8,000 fr.

Lydie, ballet en un acte, drôlerie mythologique, ne peut se maintenir à la scène, et pourtant cette Lydie était représentée par Mlle Taglioni.

La subvention accordée à l'Académie s'élève à 850,000 fr.; lesquels ajoutés à 340,000 fr., qu'elle perçoit sur les théâtres secondaires, forment un total de 1,190,000 fr. L'Opéra, prenant sa part sur les 1,785,200 fr. alloués par l'État et la liste civile, pour subventionner les théâtres royaux, les écoles de musique, etc., l'Opéra seul absorbe environ 1,150,000 fr. de plus qu'il ne produit! Vous savez le refrain de Mascarille : — O voleurs! ô voleurs! ô voleurs! ô voleurs!

Les théâtres secondaires veulent secouer le joug de l'Académie, et se soustraire aux contributions qui leur étaient imposées par le décret impérial du 13 aout 1811. Ils plaident et perdent leur procès, le 18 aout 1828, en cour royale.

Il Viaggio a Reims ossia l'Albergo del Giglio d'Oro, tel est le titre d'un opéra composé par Rossini pour le sacre du roi Charles X. Cet ouvrage de circonstance n'avait, heureusement, aucun rapport avec les trivialités éphémères du même genre ; après un nombre suffisant de représentations données sur le Théâtre-Italien, Rossini retira sa partition qui, trois ans plus tard, le 20 aout 1828, parut à l'Académie. La musique du *Viaggio a Reims* fut ajustée sur *le Comte Ory*, comédie mêlée de chansons, que l'on avait applaudie, en 1816, au théâtre du Vaudeville. MM. Scribe et Delestre-Poirson ajoutèrent un acte à leur petit drame. Rossini composa de nouvelle musique, telle que le joli duo chanté par Isolier et le Comte, le chœur des femmes, le quatuor sans orchestre, le chœur entrainant des buveurs et le délicieux trio suivi du finale qui termine la pièce. Nourrit, Levasseur, Dabadie, Mme Damoreau, Mlles Jawurek et Mori, chantent et jouent parfaitement ce chef-d'œuvre de mé-

lodie, de grace, d'énergie et d'une gaieté de bon gout. Succès brillant et sans fin jusqu'à nos jours.

Lafond, ténor qui s'est montré longtemps avec honneur à coté de ses chefs d'emploi, débute le 22 septembre dans *la Muette de Portici*.

Le 13 février 1829, Mlle Taglioni s'empare d'un des principaux rôles du répertoire, celui de Psyché dans le ballet de Gardel, dont la 905e représentation est donnée au bénéfice de ce chorégraphe. Presque toutes les notabilités de la danse fêtent leur digne chef. Mme Anatole, muse de la danse, a pour élève : Psyché-Taglioni : pouvait-on choisir une *professora* plus habile et qui possédât mieux les finesses de l'art? L'écolière montre beaucoup d'intelligence en exécutant, avec une grace ravissante, des difficultés un peu fortes pour une première leçon. Schneitzhoeffer avait rajeuni la musique de *Psyché*. Gardel avait fait son entrée à l'Opéra, comme danseur, en 1774; il y devient maître de ballets, en 1787, après la mort de son frère Maximilien; sa représentation de retraite, après cinquante ans de services, lui valut 25,000 fr.

Valère reprend son poste à l'Académie, et s'y fait applaudir, le 22 avril 1829, dans *le Comte Ory*.

La Belle au Bois dormant, ballet, long, lent, lourd, ennuyeux à périr, est sauvé du naufrage par une scène de naïades. Marie Taglioni conduisait le chœur de ces nymphes coiffées avec des rameaux de corail. Cette victoire nouvelle et tant de brillantes épreuves décidèrent l'Académie à retenir, par un engagement, la virtuose favorite pour quinze ans. Dans le ballet de MM. Scribe et Aumer, Arthur échappe aux séductions des naïades, monte gaiement sa nacelle et suit le cours du fleuve, dont les bords fuyent devant lui, par l'effet de toiles mouvantes que l'on fait marcher lentement de droite à gauche. Les grands arbres placés près de l'avant-scène, restant immobiles, détruisaient l'illusion que l'on voulait produire. C'était un emprunt fait au théâtre anglais, ou, pour mieux dire, aux ombres chinoises de Séraphin. 27 avril.

Sur le plus niais, le plus plat, le plus mal écrit, le plus lan-

guissant des livrets, Rossini, qui se plaisait aux tours de force, écrit son chef-d'œuvre, *Guillaume Tell.* Le duo du premier acte, celui du second, le trio qui le suit, le chœur du serment, les finales sont des compositions admirables au regard de l'invention, de l'élégance, de l'expression scénique, de l'artifice qui brille dans l'association des instruments et des voix. Et les airs de danse, quelle merveille! la barcarole, si bien chantée par A. Dupont! et la romance grandiose, *Sombres forêts!* les airs, les chœurs, l'orage, la villanelle de l'ouverture! Le cor anglais de Vogt, de Verroust est une musette comme la Suisse n'en a jamais entendu. Sa mélodie ravissante et naïve, saupoudrée à l'aigu par le badinage capricieux de la flûte de Tulou, de Dorus est un trait brillant d'esprit et de jeunesse. La vérité que l'on sait embellir n'en est pas moins la vérité. Une tyrolienne dansée aux chansons par Mlle Taglioni, sur l'ensemble des voix seules, groupées avec adresse, est accueillie de la manière la plus flatteuse. Toutes les parties, jusqu'aux moindres détails de l'opéra nouveau, prouvent combien sont variées les ressources de ce génie original et puissant. Nourrit, Levasseur, Dabadie, A. Dupont, Massol, Prévost, Ferdinand Prévot, Mmes Damoreau, Dabadie, Mori se montrent parfaitement dignes d'exécuter d'aussi belle musique. Valentino, qui partageait le sceptre de l'orchestre avec F. Habeneck, est assez heureux pour prendre sa bisque sur *Guillaume Tell*, il dirige les répétitions et l'exécution de ce chef-d'œuvre avec le talent, l'intelligence dont il avait donné de si brillantes preuves. Le lendemain de cette victoire, obtenue le 3 aout 1829, les chanteurs et l'orchestre de l'Académie, réunis sur la terrasse de la maison portant le n° 10, sur le boulevard Montmartre, habitée par Rossini, donnèrent une sérénade triomphante à ce maître, en exécutant des fragments de *Guillaume Tell.*

Moïse, réduit à trois actes, est repris le 15 janvier 1830. *Guillaume Tell* subira bientot une pareille mutilation : il perdra deux actes, et *Moïse* n'en conservera plus qu'un. Triste conséquence de la stupidité phénoménale des livrets de ces opéras. Souvenez-vous que le public de Paris, ne comprenant guère que

les mots d'un drame chanté, se passionne d'abord pour le livret. Quand une pièce n'a ni queue ni tête, on peut sans inconvénients en montrer le milieu, le commencement ou la fin. Un parolier qui mesure ses lignes rimées avec un fil, sans prévoir l'effet que des mots rocailleux, assemblés au hasard vont produire sous la musique, devient obscur, inintelligible pour son auditoire.

Mon père, tu m'as dû maudire!

Ce verset prodigieux et monumental, ce *Qu'il mourût!* de l'opéra, ce verset merveille de ridicule, placé dans le trio de *Guillaume Tell*, est une sorte de grincement, de cliquetis de syllabes dures et sourdes qui dégrade la plus belle mélodie et l'accord audacieux de nouveauté qui le soutient. Ce n'est pas tout, l'acteur, forcé de ronger ce versicule, de le mastiquer dans la région la plus élevée de sa voix, ne parvient pas toujours à le prononcer; alors chacun l'interprète à sa fantaisie. Un amateur, écoutant ce trio, chanté sur un de nos grands théâtres de province, croit entendre Arnold dire à ses acolytes :

J'enseigne les mathématiques!

— Quelle nécessité d'enseigner les mathématiques? à quoi bon cette confidence? — Je le sais bien, moi qui cherche le fin des choses, lui répliqua son voisin. La scène est en Suisse, dans le pays où le roi Louis-Philippe exilé fut obligé d'enseigner les mathématiques. C'est une allusion délicate, spirituelle. »

Les deux écoutants, entendeurs à demi-mot, se firent honneur de leur sagacité. Depuis lors, *J'enseigne les mathématiques* poursuit le trio de *Guillaume Tell*, comme *Vieil as de pique* fait les mots d'*Hernani, Vieillard stupide.*

En 1793, on remit en scène *Guillaume Tell*, tragédie de Lemierre. Deux personnages s'y partagent le vers suivant :

La victoire ou la mort. — C'est un vœu trop commun.

Le public entendit : *C'est un* peu *trop commun.* Jugez du scandale effroyable! C'était bien autre chose que *vieil as de pique!*

Sophie Arnould, voyant représenter cette pièce devant de rares

spectateurs, dit : — Point d'argent, point de Suisses, est le mot ordinaire; mais ici nous avons plus de Suisses que d'argent. »

J'oubliais de vous dire que le livret de *Guillaume Tell* et celui de *Moïse* sont de même fabrique : deux plaies d'Égypte que Jouy, l'académicien, fit tomber sur nous en deux ans. Ce *Guillaume* est une mauvaise copie du drame de Schiller; le *Moïse*, une traduction pitoyable du livret de Tottola.

Mme Démery-Glossop, engagée à l'Opéra pour treize ans, à 25,000 francs par année, ne peut chanter qu'une seule fois en trois ans. On veut résilier son contrat, les tribunaux lui donnent gain de cause. Elle consent à partir pour l'Italie en 1829, et l'Académie lui compte 6,000 francs. 50,000 francs étaient payés chaque année à des chanteurs, des cantatrices, des ballérines qui ne faisaient aucun service.

Nourrit, Mme Damoreau, représentaient encore une fois Colin et Colette dans *le Devin du Village,* au grand contentement des Parisiens, fins connaisseurs, à ce qu'ils disent, lorsqu'une perruque à la brigadière, galamment ornée de rubans et d'une rose purpurine, une tignasse énorme et poudrée libéralement, fut lancée des quatrièmes loges, vint tomber aux pieds de ces deux virtuoses et les enveloppa d'un nuage d'amidon. Cette comète à queue blanche, cette bombe chargée avec une poudre inoffensive, frappa de mort le livret de Rousseau de Genève, la musique de Granet de Lyon. *Le Devin du Village* disparut de la scène après septante-six ans de succès non interrompus. Les mêmes bombardiers auraient bien pu nous délivrer aussi du *Rossignol*. Une tignasse rousse, une rose jaune donnaient à ce bis les attraits de la nouveauté.

Mme Malibran, Mlle Sontag viennent se joindre à Mme Damoreau pour exécuter le premier acte du *Matrimonio segretto* de Cimarosa. Jamais réunion de cantatrices de cette force n'avait eu lieu chez nous; c'était ce que l'on pouvait entendre de plus parfait. Mme Damoreau fit les honneurs de sa maison en offrant la partie de Carolina à Mlle Sontag; elle garda celle d'Elisetta, la seconde; Mme Malibran se plaisait à paraître sous les habits de la vieille tante Fidalma. Des applaudissements frénétiques, furi-

bonds éclatèrent de toutes parts lorsque ces voix ravissantes attaquèrent l'ensemble du trio, *Le faccio un inchino. Le Concert à la Cour,* où Mme Damoreau tenait le premier rôle; le ballet de *Nina,* dans lequel Mlle Léontine Fay se montra mime excellente, complétèrent cette représentation solennelle. On y distinguait Levasseur, Nourrit, Zucchelli. 19,774 francs de recette pour Mme Damoreau.

Le froid était rigoureux, une représentation est donnée au profit des indigents le 24 janvier 1830. Elle se compose du second acte de *Tancredi,* du deuxième acte de *Moïse,* et du premier de *Don Giovanni.* On entend pour la dernière fois ces duos d'une exécution ravissante, et depuis lors sans exemple, chantés par Mlle Sontag et Mme Malibran. C'était la perfection fantastique, idéale. Mlle Sontag fait ses adieux pour vingt ans au théâtre, au peuple nombreux de ses admirateurs, et semble atteindre, en ce jour de séparation, le point culminant de sa vigueur tragique, en disant l'air, *Or sai chi l'onore,* d'une manière victorieuse. Le roi Charles X assiste à cette soirée. Recette 41,559 francs, offrandes 11,470 francs, total 53,029 francs.

Le bal paré que l'on donne à l'Opéra, le 15 février suivant, pour le même objet, produit 116,645 fr. 45 c. Cinq mille deux cent soixante-une personnes contribuent à cette œuvre de bienfaisance.

Un gentil ballérin, Mazilier, qui doit briller à l'Académie comme danseur, mime, compositeur et maître de ballets, fait son entrée à ce théâtre de la manière la plus heureuse, dans le rôle d'Alain de *la Fille mal gardée.* 3 mars 1830.

François Ier à Chambord, opéra en deux actes, paroles de MM. Moline de Saint-Yon et Fougeroux, musique de M. Prosper de Ginestet. 15 mars 1830.

La mythologie avait donné depuis longtemps sa démission au théâtre, si les auteurs de *Manon Lescaut* la ramènent dans un épisode fort original de ce ballet, c'est pour la livrer au ridicule et l'immoler sous les traits de la satire. L'Opéra de nos jours fait la critique de l'ancien Opéra, des ballets de 1735, en nous montrant les bergers, les bergères en tonnelets; l'Amour en culotte

de satin, les Fleuves en robe de chambre de brocard d'argent, avec leurs poches pleines de roseaux et leur tricorne chargé de nénuphar aux fleurs blanches. Cette caricature ne réussit point; elle fit tort au ballet nouveau, vivement intrigué. Ferdinand et Mme Montessu brillèrent dans les rôles passionnés du chevalier Des Grieux et de Manon. MM. Scribe, Aumer, Halévy, Cicéri, s'étaient réunis pour la composition et la mise en scène de *Manon Lescaut*, dont le succès fut médiocre. 3 mai 1830.

Perrot, danseur énergique et gracieux, débute avec un grand succès le 23 juin, dans *le Rossignol*.

XXIII

De 1830 à 1837.

Cloture pour cause d'indisposition du peuple contre certaines ordonnances. — *Vive la liberté!* paroliers et musiciens chantent victoire. — Liberté des théâtres. — Dernier mot sur les escrocs administratifs. — 20,000 fr. demandés, 70,000 fr. accordés; générosité ministérielle. — Les vainqueurs, mis aux fers, rentrent dans la servitude. — Les priviléges sont rétablis, les subventions maintenues. — L'Opéra devient une entreprise particulière. — Paganini. — *Le Dieu et la Bayadère*, opéra-ballet. — Weber, *Euriante*. — *Le Philtre*. — *L'Orgie*, ballet. — Meyerbeer, *Robert-le-Diable*. — *La Sylphide*, ballet. — *La Tentation*, ballet-opéra, Mlle Duvernay. — Cornélie Falcon. — *Gustave III ou le Bal masqué*. — *Ali-Baba ou les Quarante Voleurs*. — *La Révolte au Sérail*, ballet. — *Don Juan*. — *La Tempête*, ballet. — Mlles Thérèse et Fanny Elssler. — Halévy, *la Juive*. — L'opéra-franconi. — *Les Huguenots*. — *Le Diable boiteux*, *la Fille du Danube*, ballets.

Le vendredi, 23 juillet, on représente *la Muette de Portici;* le 24 et le 25 étaient des jours de repos. Le lundi 26, l'affiche annonçait *Guillaume Tell,* mais l'agitation que le peuple avait manifestée au sujet des ordonnances royales, signées à Saint-Cloud le 25 ne permit pas d'exécuter cet opéra. On se battit le 27, et le combat ne finit que le 29. Fermée pendant onze jours, la salle de l'Académie ne fut rouverte que le 4 aout, et *la Muette* offrit sur la scène l'image fidèle de l'émeute, de la révolte et des batailles que l'on venait de voir au naturel dans les rues de Paris. *La Muette* devint, par ce fait, une pièce de circonstance. Casimir Delavigne avait écrit des couplets sur un air allemand, air mi-

sérable, indigne de son origine; Nourrit exécute cette chanson, et s'efforce de donner à *la Parisienne* l'énergie et l'animation dont elle était privée. Cet air est en *sol*, monotone au suprême degré, sa mélodie ne roule que sur le *si;* on dirait un air composé d'une seule note. *La Marseillaise* fut remise en lumière, et son air corrompu, dégradé par des musiciens qui le notèrent sans le connaître. Ce n'était point assez d'avoir rendu trivial et languissant le plus beau passage de l'appel aux braves, d'avoir fait ramper ceux que l'hymne républicain nous présentait marchant avec une audacieuse fierté, d'avoir appris à tout un peuple à chanter de travers le cantique allemand dont il avait fait son plus bel air patriotique; une médaille est frappée en l'honneur de Rouget de l'Isle, auteur des paroles, et ce bronze perfide reproduit *la Marseillaise* telle que des barbouilleurs l'ont gatée. Il est singulier que les Allemands nous aient fourni des airs pour deux révolutions. Celle de 1848 n'a chanté que le vieux répertoire.

Au premier cri de *liberté!* les Nouveautés, l'Ambigu-Comique, le Gymnase, le Cirque-Olympique, et même le théatre Choiseul, s'étaient emparés du drame lyrique. Ils avaient fait acte de possession en représentant des opéras anciens, ils se préparaient à mettre en scène des opéras nouveaux, lorsque, en 1831, cette licence leur est enlevée par le ministère. *Possideo quia possideo*, cet apophtegme de droit ne put maintenir les cinq théâtres devenus lyriques dans la jouissance de leur conquête. Vainement les acteurs s'égosillaient à chanter *Liberté*, *Liberté chérie!* Au moment même où l'on célébrait les bienfaits de la révolution sur les cinq théâtres si généreusement lancés dans la carrière musicale, le ministère les déclarait usurpateurs, étendait sur eux le filet de la servitude, et se préparait à river leurs vieilles chaînes. Rapace de sa nature, la république n° 2 se garda bien de laisser échapper les joyaux de la tyrannie.

Les privilèges, institués pour organiser le vol, sont rétablis!

Les subventions, inventées pour favoriser le vol, sont maintenues!

Les théâtres secondaires s'affranchirent de la redevance qu'ils payaient à l'Opéra. Le mélodrame et le vaudeville profitèrent

seuls des résultats obtenus à coups de canon. La musique opprimée, écrasée avec une cruauté plus ingénieuse que par le passé, traina pendant quelque temps encore sa mourante vie, en 1837 ses chants avaient cessé.

J'ai reproduit ce que j'imprimais dans les journaux, à diverses époques; permettez-moi de vous donner encore un fragment curieux.

— Voici comment on gouvernait les affaires de théâtre en 1825. Remarquez, s'il vous plaît, que j'ai toujours en main la preuve de ce que j'avance. Je cite des témoins; croyez qu'ils ne me démentiront pas.

Et j'y étais, j'en sais bien mieux le compte.
MAROT.

Admis dans la confidence d'un de ces traités secrets, je vais vous en faire connaître les conditions. Vous parler des autres serait imprudent, je n'en ai pas vu, collationné les pièces probantes, et n'en sais pas plus sur ce point que le public. Il est vrai que le public en sait long : pourquoi lui dire ce qu'il n'ignore pas?

» Bernard était directeur de l'Odéon en 1824, et recevait à ce titre 80,000 fr. de subvention. Bernard disait à ses affidés que s'il était assez heureux pour obtenir une augmentation de 20,000 fr., il serait sans inquiétudes sur l'avenir de son théâtre. La somme ronde, 100,000 fr., tel était le but de ses desirs, là se bornait son ambition. Ce propos, répété si souvent dans le foyer et sur la scène, tombe enfin dans l'oreille d'un tout aimable et gentil garçonnet, tenant un emploi subalterne au ministère de la maison du roi. Ce *Cherubino d'amore* dit à Bernard : — Faites une demande relative à cet objet, je me charge de la présenter, de la suivre et de l'appuyer. »

» Sur-le-champ, le placet est dressé par le directeur; il vient sur le théâtre en costume de Reynold, ayant sur sa tête ce bonnet qu'il leva tant de fois pour recommander sa balle à la Providence, et, pendant une représentation de *Robin-des-Bois,* il montre sa prose suppliante à son imberbe protecteur. Le Chérubin part d'un grand éclat de rire en lisant la pétition; il se moque de la maladresse, de l'ignorance, de l'insigne gaucherie de Bernard.

— Comment! ajoute-t-il avec une voix grêle et flutée, vous voulez obtenir 20,000 fr., et vous ne demandez que 20,000 fr.? Vous n'obtiendrez pas six liards.

— Que voulez-vous que je demande?

— Mais.... quelque chose comme.... 70.000 fr. : il faut bien qu'il y ait *un peu de beurre, un os à ronger*. Allez, candide pétitionnaire, allez refaire ce placet ridicule, et priez la clémence ministérielle de porter à 150,000 fr. votre subvention de 80,000; sans cela je me récuse, et ne veux pas même être porteur de la supplique. »

» Bernard se soumit aux conditions imposées ; en dix minutes il eut rédigé sa nouvelle requête sur le pied de 50,000 écus. Le surlendemain, à midi, quelques minutes avant la répétition, il mettait sous mes yeux dans ma main, la pièce authentique au moyen de laquelle il devait toucher 70,000 fr. de plus.

» Pour la justification du ministère, dont l'énorme et soudaine libéralité semblerait étrange, il est de mon devoir d'ajouter qu'une note confidentielle, une lettre close, obligeait le directeur si bien et si lestement favorisé, de payer 3,000 fr. par an à Titus, 1,200 fr. à Sempronius, 8,000 fr. à Titia, 6,000 fr. à Sempronia, etc., etc., etc. Le total de ces petites dispositions ne s'élevait pourtant qu'à 34,000 fr.; Bernard avait donc 16,000 fr. en sus de ses prétentions : il était forcé de les accepter à titre d'exécuteur testamentaire. C'est l'usage dans ces sortes d'escroqueries, l'homme qui touche les deniers et les distribue obtient toujours plus qu'il n'a demandé. Sa complaisance doit être payée, il faut acheter sa discrétion et le rendre taisant. Je pourrais vous nommer presque toutes ces parties prenantes, si cela vous intéressait un peu; ma mémoire est richement équipée, *ho nel corpo una segretteria* comme don Magnifico. Si le ministère m'avait favorisé d'un legs dans ce codicile vous le sauriez déjà.

» 34,000 fr. par an sur un privilège, alors de onze années, 374,000 fr., quelle misère! En vérité, c'était griveler, pelotter, gueuser comme des apprentis, c'était l'enfance du vol administratif! Aussi l'art de mettre en œuvre, à profit, les subventions ne tarda-t-il pas à se perfectionner, à prendre une forme grandiose et même colossale. »

L'Opéra recevait 950,000 francs de subvention par an; le total de ses dettes, contractées pendant l'administration de M. le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, s'élevait, en 1830, à 1,200,000 francs.

Le personnel de l'administration avait été changé trente-cinq fois en trente-deux ans.

Le 17 aout 1830, le général La Fayette vint se poster aux pre-

mières loges de l'Académie, où l'on donnait le ballet de *Manon Lescaut*, ses amis se concertèrent avec lui pour le couronner au moment où le théâtre représenterait les champs de l'Amérique. Le mot d'ordre étant donné, La Fayette, en rousse perruque, sortit de la salle pour aller à son carrosse, et faire dans ce boudoir une toilette flambante de triomphateur en chaussant le costume de général. Quand il s'y fut duement équipé, ficelé, pomponné, La Fayette revint à sa loge pour y recevoir les couronnes que ses compères lui réservaient; et les journaux firent grand bruit, le lendemain, de ce triomphe *improvisé*.

Un Marseillais fort engoué de ce même La Fayette, ne l'ayant pas assez contemplé dans sa loge, voyant qu'il allait en sortir, l'attendit au passage et le suivit du corridor jusqu'à sa voiture; afin de l'admirer plus longtemps et de plus près. C'est à son poste d'innocente observation qu'il fut témoin des apprêts burlesques de cette pantalonnade. Désenchanté, confus pour son héros, M. Valette me conta, le soir même, les détails de la scène de bal masqué dont le public venait d'être gratifié.

La Muette de Portici, opéra dont le rôle principal est joué par une ballérine, exprimant avec ses gestes ce que sa langue ne peut articuler, avait fait beaucoup d'honneur à Mlle Noblet, qui représentait la muette Fenella. Mlle Legallois s'était montrée avec succès dans ce rôle difficile. Les mêmes auteurs voulurent placer Mlle Taglioni dans une position semblable, en écrivant un opéra-ballet, genre introduit sur notre scène par Houdart de La Motte, en 1697, et depuis longtemps abandonné. Les rôles muets, la pantomime qui vient se mêler au chant, au récitatif, sont d'un résultat déplaisant et mesquin. Les musiciens ne voyent pas sans dépit et sans impatience une ballérine serpenter à travers un opéra, pour faire boiter les morceaux d'ensemble, pour éborgner les duos, et montrer un rond de jambe à la place de la note qui manque à l'accord vocal. Les amateurs de danse acceptent volontiers de pareilles compensations; ils préfèrent même les entrechats et les pirouettes aux roulades brillantes de la première cantatrice. *Le Dieu et la Bayadère* offrit à Marie Taglioni un rôle de muette bien plus intéressant : la bayadère Zoloé mime et danse;

Fenella se bornait à parler avec les yeux et les bras. Si Zoloé ne parle point, c'est qu'elle ignore la langue du pays.

Nourrit, Levasseur, Mme Damoreau, se font applaudir en chantant ; Mlle Noblet danse admirablement un pas avec Mlle Taglioni : cet ensemble précieux rappelait aux dilettantes les duos exécutés par Mmes Sontag et Malibran. L'essaim des bayadères, conduit par Mlle Taglioni, éclipsa les naïades si fraîches de *la Belle au Bois dormant*, et l'armée d'Aladin. Mlles Julia, Louisa, Fourcisy, Roland, y brillaient sur le front de bataille, et leurs évolutions avaient de quoi charmer les plus difficiles. Il faut que je vous rappelle une scène de ce ballet-opéra. Zoloé revient du marché, portant des provisions de bouche. Chemin faisant, elle rencontre Néala, très jolie bayadère, aux yeux noirs et brillants, que Mlle Noblet représente à merveille, et l'amène pour prendre sa part d'un modeste souper ; Fatmé l'accompagne. Le dieu Brahma se montre un vert-galant, comme ses cousins de l'Olympe, et conte bien des fleurettes à Néala. Désespoir de Zoloé, elle fait assaut de danse avec sa rivale, et pleure de dépit, en voyant son amour, son talent dédaignés. Sage et prudente matrone, Fatmé veut empêcher que ce caprice n'amène une rupture ; elle avertit à propos Zoloé, qui, tout en larmes, et les mains encore jointes pour manifester sa douleur, se met à danser de plus belle. Cette boutade exécutée avec une grace, une expression, une vivacité délicieuses, électrisa toute l'assistance. Taglioni, père de la charmante bayadère, avait composé les danses ajustées au livret de M. Scribe, à la musique de M. Auber. Grand succès. 13 octobre 1830.

Mme Alexis Dupont, très-digne sœur de Mlle Noblet, se fait applaudir en remplaçant cette virtuose dans *le Dieu et la Bayadère*.

Perrot, jeune danseur formé par A. Vestris, et dont l'exécution offrait de grands rapports avec la danse de Mlle Taglioni, avait débuté de la manière la plus brillante le 23 juin 1830. Dès ses premiers pas sur la scène, il acquit le surnom d'*Aérien*, titre le plus flatteur qu'un ballérin puisse obtenir. Mlle Taglioni eut un partner digne d'elle : la conformité de style, de genre le mit en harmonie avec la virtuose favorite. La réunion de deux

danseurs si lestes et si gracieux fit remettre en scène *Flore et Zéphire*, ballet que le talent de Duport et de sa sœur avait illustré.

Mlle Dorus débute avec le plus grand succès, dans *le Comte Ory*, par le rôle de la comtesse. 15 décembre 1830.

Après l'exil de Charles X, le ministère de la maison du roi cessant d'exister, l'Académie royale de Musique passe dans les attributions du ministre de l'intérieur. Ce théâtre devient une entreprise particulière dont M. Véron, docteur en médecine, obtient la direction. Il est installé le 2 mars 1831, et prend possession le 1er juin suivant, jour où l'on représente pour la première fois *Guillaume Tell* réduit à trois actes. La salle est restaurée, les banquettes du parterre sont munies de dossiers numérotés, ce qui donne la faculté d'y retenir d'avance une place, et de la payer 5 francs en location, 4 francs au bureau de distribution.

Quatre années de voyages et de succès en Italie, en Allemagne, en Prusse, avaient illustré le violoniste génois Paganini ; ce maître arrive à Paris, et donne à l'Opéra, son premier concert le 9 mars 1831.

— C'est la chose la plus étonnante, la plus surprenante, la plus merveilleuse, la plus miraculeuse, la plus triomphante, la plus étourdissante, la plus inouïe, la plus singulière, la plus extraordinaire, la plus incroyable, la plus imprévue.... — Mais il me semble que Mme de Sévigné.... — Qu'importe; pourquoi donc, profitant de l'avantage d'être née cent cinquante ans avant moi, s'est-elle avisée de me gaspiller mon prélude? Et pour quel usage, bon Dieu! pour annoncer le mariage d'une haute princesse avec un petit cadet de Gascogne ou d'Auvergne! Voyez le beau miracle! Marier le Grand-Turc avec la république de Venise, une carpe avec un lapin, serait chose étrange, sans doute, mais ne justifierait point encore la bordée éloquente et vive de Mme de Sévigné-Rabutin-Chantal auprès de ceux qui viennent d'entendre Paganini. Réjouissons-nous que cet enchanteur soit notre contemporain, qu'il s'en applaudisse lui-même; s'il avait fait sonner de telle manière son violon deux cents ans plus tot, on l'eût brulé comme sorcier; et même aujourd'hui, la loterie nous prouvant que les gens de cette espèce ont disparu, je ne suis pas suffisamment persuadé qu'il ne le soit pas. »

XXX, *Journal des Débats*, voyez la **Chronique musicale** des 15 et 25 mars 1831.

Le prix d'une stalle était de 20 francs, et celui des autres places augmenté dans la même proportion, aux concerts que donna l'illustre violoniste. Salle comble, enthousiasme général, furibond.

M. Meyerbeer avait écrit un opéra comique intitulé *Robert-le-Diable*, que l'insuffisance des acteurs ne permit pas de mettre en scène à Ventadour. Réduit aux formes d'un drame lyrique avec récitatifs, le livret de MM. Scribe et G. Delavigne perdit beaucoup à l'égard de l'intérêt, de la clarté. Le personnage de Raimbaud disparut après le troisième acte, par la seule raison que son babil, en prose forte amusante et nécessaire à l'intelligence de l'action, aurait trop alongé la pièce récitée en musique. *Robert-le-Diable*, arrangé de cette manière, allait être mis à l'étude au moment où l'Académie changea de gouverneur.

En attendant que le nouvel opéra fût prêt à se mettre en route, on répétait *Euriante* de Weber que j'avais traduite en français. La première représentation de ce chef-d'œuvre était fixée au 1er avril. M. Meyerbeer est averti, quitte Berlin en poste, arrive à Paris, nous trouve à l'œuvre et se fâche tout cramoisi, de ce qu'un tour de faveur ou de caprice allait faire passer *Euriante* avant *Robert*. Il réclame contre cette licence. On lui demande s'il est prêt. Sur la réponse négative de ce musicien, nous continuons les répétitions d'*Euriante*. M. Meyerbeer, toujours courroucé, me prie de lui céder le pas; je refuse. — Faites donc attention, me dit-il, qu'en succédant à *Robert*, *Euriante* arrive juste à la belle saison d'hiver. — On se noie dans la rivière, dans le fleuve d'oubli. Je n'ai pas six cent mille écus de rente, et suis par conséquent bien pauvre d'esprit et de talent. C'est par nécessité que l'on vient à moi, je dois prendre à propos ma bisque; si j'abandonne ma place, je la perds. »

Le débat s'anime et va *crescendo*, les violons escaladent les sommités de leur diapason, la timbale est près de clore son roulement. Alors, une de ces imbécillités bipèdes, crétins inévitables, que l'on rencontre dans nos administrations théâtrales,

tire de sa poche un écrit, et me dit avec une grotesque solennité : — Monsieur, puisque vous tenez à conserver vos droits, veuillez bien signer ce dédit portant obligation de payer 25,000 fr. si l'opéra de Weber n'est point représenté le 1er avril.

— Soit fait ainsi qu'il est requis.

— Vous signez bien gaiement.

— S'il plaisait à votre excellence de porter la somme à cent mille livres, j'approuverais l'addition et la rature.

— Vous n'êtes donc pas solvable?

— Moi? je suis plus riche que Rothschild.

— J'ai votre signature.

— C'est ma parole qu'il faudrait avoir ; ma signature ne vaut rien.

— Et c'est vous qui le dites!

— Oui, lorsque cela peut me faire honneur.

— Les tribunaux...

— Vous n'irez pas si loin.

— Qui m'en empêchera?

— La pudeur.

— Vous croyez donc que l'on ait de grands ménagements à garder envers vous?

— Non pas, ce serait me faire injure ; je me plais à recevoir le feu de toutes les colères : je ne vis que de ça.

— Singulière pitance !

— Parlons raison, si c'est possible, votre excellence n'ira pas de but en blanc au tribunal, présenter elle-même cet acte solennel où ma signature et ma clef de sol, vivement jetée en paraphe, se dessinent. Votre grâce aura soin de passer préalablement par le cabinet d'un avoué. Si le patron est absent, votre altesse y trouvera le premier, le deuxième ou le troisième clerc. Si le trio, tant soit peu vagabond, s'est permis de faire l'école buissonnière, votre seigneurie ne peut manquer d'y rencontrer le saute-ruisseau. Virtuose en herbe, ce bambin de la pratique, va pouffer de rire à l'exhibition de ce titre de créance. Frais émoulu des écoles, peut-être encore sur les bancs, le gamin vous dira que votre acte est du genre de ceux que les Romains appelaient

obligations contraires aux bonnes mœurs; que nul ne peut être condamné pour des faits indépendants de son service et de sa volonté. La partition d'*Euriante* est, par moi, déposée rières le greffe de M. Leborne, bibliothécaire de l'Opéra; les rôles sont dans les mains des chanteurs, les choristes tiennent leurs parties, les cahiers s'ouvrent sur les pupitres de l'orchestre; le régisseur et le machiniste sont munis de livrets imprimés. Afin de remplir mon office en entier, il ne me reste qu'à suivre les répétitions, la mise en scène, et chaque jour on me voit au poste le premier. Or maintenant, si vos danseurs, arrêtés par une collection d'entorses et de rhumatismes, vos chanteurs, affligés par une infinité de fluxions et de catarrhes, sont obligés de prendre et de garder la position horizontale, éminemment contraire à leurs exercices dramatiques; si de pareils accrocs retardent jusqu'à l'année prochaine la représentation d'*Euriante*, il n'est en France aucun tribunal qui me condamne à payer le dommage. Voilà pourquoi je vous ai donné ma signature pour 25,000 francs avec autant de prestesse, que j'en aurais mis à tracer mes XXX au bas d'un feuilleton. Les prémisses détruisaient la conséquence, votre prose annulait ma signature. Avant de me jeter dans le fastidieux labeur des traductions. avant d'orner les opéras étrangers de vers mal rimés, bien rhytmés, que l'on me paye jusqu'à mille écus pièce; avant d'être musicien j'étais avocat, je le suis encore, *sacerdos in æternum;* à quelque chose malheur est bon, vous le voyez. Heureux si la petite consultation que j'improvise peut vous épargner le désagrément, suite nécessaire de l'exhibition d'un acte ridicule.

— Monsieur, je vous connaissais de réputation, maintenant je vous ai vu, soyez certain que si vous êtes de quelque chose, je me garderai bien d'en être.

— L'arrêt est dur, monseigneur, mais je sais me résigner et je l'accepte. Je ris de tout, de tous et de moi-même; la gaieté n'est-elle pas un trésor? le baron de Rothschild est-il plus riche que moi? »

Euriante ne fut représentée que le 6 avril, cinq jours après

le terme fatal, et je ne reçus aucune sommation relative aux 25,000 francs ci-dessus mentionnés.

Vous croyez peut-être que le musicien va s'applaudir ici du succès obtenu par sa cavatine d'avoué, lancée devant un auditoire nombreux, attentif et malin : point du tout. J'aurais dû m'adresser alors cette phrase de Bridoison, et me dire : — Voi...là que je suis plu...us bê...te en...co...re que mo...onsieur. »

En effet, je l'étais, je le fus; mais pour avoir de l'esprit en cette occasion, de la finesse au moins, il fallait être sorcier, et je ne suis pas somnambule à ce point. La chaleur de la discussion ne permet pas de saisir toute la pensée d'un adversaire. M. Meyerbeer avait sur moi l'avantage, il connaissait mon enjeu. Moi, pauvre innocent, je ne me doutais pas de ce que pouvait contenir son bagage. Je croyais n'avoir à combattre qu'un simple droit de préséance; j'étais loin de soupçonner qu'un musicien allemand, il est vrai, mais qui jusqu'à ce jour s'était fait italien, essayant de suivre à la piste Rossini, son patron, donnant à plein collier dans les rocamboles, poncifs, rengaînes, cabalettes, fariboles, pût s'alarmer de voir une œuvre solide, sérieuse, monumentale de Weber précéder une turlurette. L'énorme différence de style devait éloigner toute idée de rivalité. Au lieu de vouloir enlever le poste à la baïonnette, ce qui redoublait ma résistance; au lieu d'attaquer le *mi* du baryton, ce qui me forçait de faire vibrer le *sol* du ténor; si M. Meyerbeer m'avait dit en confidence :

— Je me suis égaré sur les pas de Rossini; pour briller dans son genre, il faut posséder son génie. J'ai reconnu mon erreur et veux la réparer; la mauvaise fortune du *Crociato* m'a fait ouvrir les yeux. Weber est maintenant le guide, le modèle que je me suis choisi, je calquerai tout sur ce patron n° 2. Le style de ce maître permet de se tirer d'affaire au moyen des combinaisons de l'harmonie. Weber est riche, opulent en mélodies, mais il sera permis à ses émules d'être moins généreux sur ce point. Donner *Euriante* avant *Robert-le-Diable,* c'est montrer le type avant l'imitation, l'original avant le portrait; c'est dévoiler aux yeux des malins, et sur le même théâtre, la statue pétrie

audacieusement par le sculpteur et les épingles, les timides ficelles du praticien. Le succès d'*Euriante* doit blesser, au moins dans l'opinion, le succès de *Robert*. Empruntées à Weber, mes combinaisons d'harmonie et d'instruments vont perdre leur éclat, le charme de leur originalité, le vernis de surprise que je me plaisais à leur conserver. Cédez-moi donc ce tour... — Prenez, aurais-je répondu. Les arrangeurs aiment à s'arranger, lorsque les compositeurs savent à propos entrer en composition. »

M. Meyerbeer eut gagné beaucoup, énormément à cette amiable composition. *Euriante* voulut paraître avant *Robert*, *Euriante* fut immolée. Fin connaisseur ! le public de Paris juge la musique d'après les décors, les habits, les chevaux caparaçonnés, le velours, le satin, les cuirasses et tout le luxe de la représentation. Négligez ces pompeux accessoires, et le talent du musicien s'évanouira devant un auditoire merveilleusement incapable de l'apprécier. Maintenant, examinez tous les opéras composés pour notre grand théâtre depuis le 6 avril 1831, jusqu'au même jour de 1855, additionnez toutes les belles choses qu'ils renferment et les comparez à la seule partition d'*Euriante;* pesez tout cet or au poids de l'or, et vous verrez de quel coté penchera la balance. Vous aimez la musique; vous avez la prétention de régler le gout en Europe; et vous permettez que des chefs-d'œuvre tels que *Moïse, Guillaume Tell,* soient coupés, taillés, démolis, réduits à des proportions indécentes et ridicules; tandis que vous supportez, vous dégustez peut-être ! dans toute son intégrité, l'harmonique fatras du *Prophète* et du *Juif errant.*

Après un mois de cloture, l'Académie royale de Musique ouvre son spectacle, le 2 juin, par *Guillaume Tell* et *la Somnambule,* ballet. La salle vient d'être restaurée et son aspect est fort beau. Des girandoles attachées aux colonnes, à la hauteur des premières loges, portent d'éblouissantes clartés vers les régions éloignées du lustre.

Prosper Dérivis, fils de Louis, débute par le rôle de Pharaon dans *Moïse*, réduit à trois actes. Succès. 21 septembre 1831.

Le 26, Hussein, dey d'Alger détroné, vient assister à la représentation du *Siège de Corinthe.*

L'Orgie, ballet en trois actes, présente sous de nouvelles formes le sujet de *Léocadie*, déjà produit à l'Opéra-Comique par M. Scribe; cet auteur a souvent traité le thème en deux façons. *L'Orgie*, mise en pirouettes par Coralli, en musique par M. Carafa, soutenue par la vigueur et le charme d'exécution de Mlle Legallois, très séduisante Léocadie, n'obtient qu'un succès médiocre. 18 juillet 1831.

Le Philtre, opéra en deux actes, composition gracieuse et légère de M. Auber, est applaudi le 13 octobre. Nourrit est charmant dans le rôle du jeune paysan amoureux, il dit les scènes comiques avec autant de naturel que de gaieté. Levasseur chante fort bien la partie de Fontanarose, le charlatan, et joue avec une gravité souvent très plaisante. Dabadie est un vigoureux sergent, il fait son service de manière à mériter l'estime de ses chefs. Mlle Dorus se place au premier rang, son talent de cantatrice est en progrès; elle met beaucoup d'esprit et de finesse dans les scènes de coquetterie du rôle de Thérésine; celui de Jeannette est secondaire, Mlle Jawurek le rend fort agréable. Succès brillant. Nourrit proclame les noms des auteurs. On avait jusqu'alors confié cette mission à l'un des trois chefs du chant. C'était une innovation fort adroite. Le public revoit avec plaisir l'acteur qui vient de le charmer, il lui donne de nouveaux applaudissements, et traite les auteurs avec la même libéralité. Le chef du chant, en habit noir, eût-il porté l'épée au coté, n'inspirait aucune sympathie. Traduit en italien sous le titre de *l'Elisire d'amore*, le livret de M. Scribe est remusiqué par Donizetti.

A la fin du premier acte de l'opéra nouveau, le rideau s'abaisse et vient donner la faculté de changer les décors sans le secours des machines. Depuis le 19 mars 1671 jusqu'au 13 octobre 1831, depuis 160 ans, le rideau, levé sur les derniers accords de l'ouverture, ne s'était abaissé qu'après le dénouement de l'opéra, du ballet. La scène était à découvert pendant toute la durée d'une pièce, qui, le plus souvent, composait le spectacle en entier, et tous les changements de décors se faisaient à la vue du public. Gluck avait imposé silence à l'orchestre pendant les entr'actes, la nouvelle direction imagina de cacher à nos yeux les illusions

de la scène; le repos devait être complet pendant ces temps d'arrêt de l'action dramatique. Une disposition plus ingénieuse, plus féconde en résultats excellents, plus régulière, plus facile et moins périlleuse des moyens employés par le décorateur, la possibilité de creuser des vallées, de batir des montagnes, des escaliers, des tours, des galeries praticables et même des voutes de cathédrales, une grande économie dans la dépense, tels furent les principaux avantages de cette innovation, que le public adopta dès le premier jour. Des toiles particulières, nommées *rideaux de service*, abaissées à la fin de chacun des quatre premiers actes, étaient suivies par le grand rideau, qui, tombant sur le dernier accord de l'opéra, du ballet, annonçait la conclusion solennelle du drame représenté.

Mlle Julia remplace Mlle Taglioni dans *le Dieu et la Bayadère;* l'entreprise était difficile, le succès en devint plus éclatant.

Robert-le-Diable fait son entrée à l'Opéra le 21 novembre 1831; succès complet, brillante victoire. Le livret bati sur une légende populaire a de l'intérêt et surtout de la couleur, des contrastes dont le musicien a su tirer parti. Ce livret est au moins pour moitié dans la fortune de la partition. En s'éloignant de la route ouverte par l'auteur de *Guillaume Tell*, M. Meyerbeer revient au genre de l'ancien opéra français. Ses airs et ses duos sont déclamés, parlés même; son récitatif est sans cesse accroché par des traits de chant figuré. Orner constamment la déclamation notée, faire tonner l'orchestre à chaque mot, à chaque geste de l'acteur, c'est renoncer à l'effet que ces moyens auraient produit en arrivant à propos dans un air véhément et passionné. Comme cet air promis, attendu ne se présente point, le musicien est justifié. Robert et Bertram n'ont pas un seul air à chanter. Bertram dit une fort belle phrase, que l'on voudrait entendre une seconde fois; quelques additions de peu d'importance suffisaient pour en former une cavatine avec chœurs d'un effet incisif. La première romance d'Alice est délicieuse; une harmonie piquante de nouveauté, d'artifice, y charme l'oreille. Pourquoi faut-il que trois notes de hautbois, *si sol mi*, viennent frapper d'aplomb sur le *si la sol* de la voix, et troubler par cette rencontre inutilement

acerbe, intolérable, les douceurs de notre jouissance? La scène des tombeaux est pittoresque. Le premier air d'Isabelle a de l'élégance; le duo qu'elle dit avec Robert est plein de chaleur, de passion; le finale, mais non, la queue du quatrième acte est brillante, le chœur des moines admirable, le trio victorieux. Voilà comment il faut terminer un opéra. Cet effet de *crescendo*, ce progrès, secondant à ravir la marche plus animée du drame, fait éclater les bravos au bon moment, enlève le succès.

Maintenant il me sera permis de dire que la partie comique est traitée d'une manière vulgaire, triviale par le musicien; que les paroles sont estropiées par la notation; que les airs de danse manquent de mélodie et de nouveauté; que le duo *Des chevaliers de ma patrie* semble pris à quelque vieux opéra de Monsigny; que des airs populaires italiens, français, allemands, se sont donné rendez-vous dans la partition de *Robert-le-Diable*, où l'on trouve même *Tu n'auras pas, petit polisson*, *La biondina in gondoletta* mal déguisée, et, vers la fin du quatrième acte, la cadence hardie, originale, éclatante, qui déjà terminait l'ouverture de *Guillaume Tell*. *Robert-le-Diable* est un chef-d'œuvre; oui, puisqu'il est celui de M. Meyerbeer, et l'ouvrage le plus complet que ce musicien ait produit. *Der Freyschütz*, *Euriante*, *Obéron*, sont des chefs-d'œuvre de l'art, parce qu'au mérite du style ils joignent celui de l'invention première. Ce sont des créations munies de leurs brevets délivrés en 1821, 24, 26. *Robert* et *les Huguenots* procèdent évidemment de ces types. *Der Freyschütz* genuit *Robert*, *Euriante* autem genuit *les Huguenots*, *Obéron* autem genuit rien ou bien peu de chose. Examinez l'ensemble, portez un œil curieux sur les détails et vous trouverez les pièces probantes de cette généalogie; vous rencontrerez même, dans *les Huguenots*, un calque malheureux de la romance d'*Euriante*. Lorsqu'une idée originale est mise au jour, travaillée avec un artifice admirable, il est au moins inutile de la trouver une seconde fois. *La blanche hermine* pouvait chanter et se faire accompagner d'une autre manière. Voilà pourquoi j'ai mis Weber au rang des musiciens qui dominent la quatrième époque de notre Académie de Musique.

— Celui qui suit toujours ne sera jamais le premier, » disait Michel-Ange Buonarotti.

Puisque M. Meyerbeer avait abandonné Rossini, son premier modèle, pour se mettre à la suite de Weber, nouveau patron qu'il s'était choisi, M. Meyerbeer devait se montrer le digne écuyer, et non pas l'imitateur, le copiste du paladin, du héros dont il suivait les pas. Armé de sa Durandal ou de la fourche de Samiel, Weber sabrait des ouvertures scintillantes de génie, d'esprit, de talent et d'un éclat toujours victorieux. M. Meyerbeer aurait dû préluder aux jeux de *Robert* et des *Huguenots* par une symphonie dramatique de haute portée, au lieu de se borner à des brrrrr fastidieux, sempiternels de violons trémolants sur lesquels on voit apparaître des accords de trombones, introductions plus embrouillées que savantes. Une belle ouverture prépare, propage, éternise le succès d'un opéra. La pièce qu'elle annonce peut tomber et disparaître, son ouverture échappe au naufrage et va proclamer le nom de l'auteur illustre de *Démophon*, du *Jeune Henri*, de *l'Hôtellerie portugaise*.

Malgré toutes ces observations critiques, *Robert-le-Diable* n'en est pas moins une œuvre très remarquable dans son ensemble, superbe dans quelques fragments. Succès immense et productif. L'ouvrage fut admirablement exécuté par Nourrit, Levasseur, Lafond, Mmes Damoreau, Dorus, par les coryphées, les choristes et l'orchestre conduit par F. Habeneck. Les rôles de Bertram et d'Alice placent Levasseur et Mlle Dorus au premier rang de nos acteurs lyriques. Un pas de cinq, où Mmes Noblet, Montessu, Dupont, Julia firent des merveilles, où Perrot se conduisit à ravir, et quelques danses d'ensemble ornaient le deuxième acte. Au troisième, la gracieuse et séduisante Marie Taglioni dirige le chœur des nonnes baladines ; l'effet qu'elle produit est vraiment enchanteur, et l'on conçoit que Robert se donne au diable pour lui plaire. Tous les décors sont beaux ; ils sont tous de M. Cicéri ; celui du troisième acte est magnifique : le clair de lune est d'une vérité parfaite. Les costumes sont riches et brillants ; la danse fait beaucoup d'honneur à Coralli, et la mise en scène à M. Duponchel.

Après avoir signalé ce grand succès, il me reste à parler de trois chutes. Elles ont eu lieu sur le théâtre, pendant la représentation de *Robert*. D'abord, un arbre armé d'échelons et portant des quinquets, est tombé du coté *jardin*, en travers de l'avant-scène : il pouvait casser bien des têtes si le chœur eût été sur le théâtre. Fort heureusement, Mlle Dorus l'occupait seule, et le bon génie, qui la conduit, en cette pièce, la retenait au coté *cour*. Au troisième acte, un nuage est tombé, non pas du ciel, mais de toute la hauteur des frises. Comme les nuages de l'Opéra ne sont pas faits de plumes, une des fortes barres qui l'encadraient faillit briser les jambes de Mlle Taglioni. Vous voyez que ce nuage était plein de malice. Heureusement encore, Mlle Marie avait pu juger la balle. Étendue sur une pierre tumulaire, elle était bien postée pour regarder en l'air et se sauver à temps. Au cinquième acte, Bertram s'abîme dans une trappe, et son fils, desirant lui témoigner un reste de tendresse, suivit par mégarde le même chemin. Nourrit, faisant la cabriole, disparut; et si Mlle Dorus ne s'était prudemment assise sur le parquet, elle dégringolait aussi. Voilà nos trois chutes expliquées; elles n'eurent aucun résultat facheux. L'ange gardien était là, sur le rideau, déployant ses ailes, comme au temps où l'on représentait les mystères de la passion, *Angelus custos*, il préserva les acteurs de tous ces dangers. Nourrit, blessé légèrement, se hata de traverser le labyrinthe des dessous et reparut en scène pour le dénouement. Justement alarmé, le public encore ému, sous l'impression du trio dans lequel ce virtuose s'était montré chanteur et tragédien, l'applaudit avec enthousiasme.

Tous les journaux firent un éloge pompeux de *Robert-le-Diable*, et ces louanges étaient justifiées par de beaux fragments qui brillent en cette œuvre. Jamais succès n'avait été si largement préparé, jamais financier n'avait graissé tant de plumes et tant de pattes! et cependant pas une de ces plumes, pas une seule de ces pattes ne put se défendre d'écrire : — Après *Guillaume Tell*, *Robert-le-Diable* est le meilleur opéra que nous ayons entendu, fété depuis vingt-cinq ans. » Cet *après* unanime

est désespérant, n'est-il pas bien cruel de la part des écrivains sur lesquels on était en droit de compter? Épisode à joindre aux *Malheurs d'un Amant heureux*.

L'auteur de *Guillaume Tell* avait fait arriver un *i*, voyelle sifflante et sans éclat, sur un *ut* aigu. M. Meyerbeer a reproduit la même faute dans *Robert-le-Diable*; son *i* malencontreux ne vient pas moins serrer les dents et le gosier de son ténor, bien que la voix s'arrête sur un *la*. Lorsque certains mots s'opposent au déploiement du son, le musicien doit changer ces mots ou renverser la construction de la phrase, afin d'amener une voyelle ouverte sur sa note éclatante.

Trompons l'espérance homici. . . . . de,
Des chevaliers de ma patri. . . . . e.

Ces versicules inchantables deviendront parfaits de sonorité limpide, si vous dites :

Trompons l'homicide espéran. . . . . ce,
Douteriez-vous de ma vaillan. . . . . ce.

Ce fameux *ut* de poitrine, si bien noté sur la partition de *Guillaume Tell*, et que je n'ai jamais pu saisir au théâtre où tant d'Arnolds parisiens et provinciaux ont défilé devant mes oreilles, cet *ut* que Lavigne, Haitzinger nous prodiguaient naïvement sans se douter qu'on en ferait plus tard une merveille; cet *ut* flambant de G. Davide; cet *ut* que Tamberlik, émule du virtuose italien, fait sonner même quand il est orné d'un dièse; cet *ut* devenu mythe pour notre public, et que les provinciaux applaudissent de confiance, supposant qu'ils l'ont entendu, vient d'être supprimé judicieusement à l'Académie. Le ténor Gueymard ne veut plus se rendre complice d'une vieille mystification. L'absence de cet *ut* lui donne le moyen d'attaquer le *la* qui le suivait, de faire sonner ce *la* de telle sorte, que le public, peu malin de sa nature, croit qu'il entend son *ut* ébréché tant de fois, croit qu'il l'entend sonner victorieusement et l'applaudit avec fureur.

La mythologie est en discrédit maintenant; elle reprendra tous ses avantages quand un homme de talent saura la mettre

en œuvre. A l'Opéra, les nymphes sont pourtant un objet de première nécessité. Vous avez fermé la grotte de Calypso; le sein d'Amphitrite ne s'ouvre plus pour nous présenter un assortiment complet de néréïdes et de tritons. La mer est devenue stérile; cherchons les nymphes dans un autre élément, car il nous en faut; sans les nymphes, point de ballet, ou du moins peu de ballets. Elles sortaient des ondes, qu'elles descendent vivement de la voute azurée; les fleuves nous les refusent, le brouillard nous les rendra; croyez que ces demoiselles n'auront pas moins de fraicheur.

La Sylphide nous a fait trouver ces nymphes de l'air. Mlle Taglioni, la sylphide par excellence, remplissait le rôle principal dans ce ballet, dont Taglioni régla les danses, les groupes sur le livret composé par Adolphe Nourrit. On lui sut gré d'avoir fait danser beaucoup Mlle Taglioni. Un pas fort bien exécuté par Émile et la charmante Julia, mérita de vifs applaudissements, de même que le quatuor où brillaient Coulon, Mmes Noblet, Dupont, Leroux. Le second acte offrait une entrée délicieuse et de l'effet le plus original : les sylphides groupées par quatre, arrivaient par le fond jusque sur l'avant-scène, et formaient ensuite un ensemble ravissant. Je ne dirai rien d'une douzaine de sylphes et sylphides que l'on suspendit à des fils de laiton. Mlle Taglioni ravit l'assemblée de ses admirateurs par l'étonnante légèreté de sa danse, le charme de ses poses. Mazilier joue avec intelligence et chaleur le rôle de l'imprudent amoureux de cette fille de l'Air, il ose danser un pas avec elle et réussit. A ce livret ingénieux se joignait l'excellente musique de Schneitzhoeffer, œuvre infiniment remarquable dans un genre qui peut devenir important lorsqu'un homme de talent et d'esprit veut bien l'adopter. Succès merveilleux. 12 mars 1832.

Un épisode, un fragment du ballet ambulatoire composé par le roi René d'Anjou, comte de Provence, en 1462, est mis en variations pour notre Académie. *Lou Pichoun juè di Diable ou l'Armetta*, entremet de la procession d'Aix, devient un ballet-opéra en cinq actes, représenté le 20 juin 1832, sous le titre de *la Tentation*. Ce ballet dessiné dans l'ancienne manière, comme

on les faisait du temps de Charles IX, est mêlé de récits et de chœurs, drame aussi ridicule, aussi bizarre qu'un opéra comique français, dans lequel on chante, on parle tour à tour. Malgré les discours vocalisés par Mmes Dorus, Dabadie, Jawurek; malgré les efforts des choristes, l'action du nouveau ballet ne put être suivie que par les spectateurs munis d'un programme. Les autres ne comprirent que les scènes et les détails empruntés au *Monstre*, à *Faust*, à *Paul et Virginie*, à *Flore et Zéphire*, à *Robert-le-Diable*, à *Macbeth*, à *la Sylphide*, à vingt autres pièces dont *la Tentation* était le résumé.

Un nouveau système de décorations que l'on veut introduire, enlève à l'Opéra toute sa magie, puisqu'il ne permet plus d'exécuter le changement à vue. Ces échafaudages que l'on dresse pendant des entr'actes interminables; ces décors qu'il faut rendre solides pour les charger de personnages vivants, agissants, ne sont plus que des objets matériels, réduits à leurs formes exiguës et mesquines. Les lois de la perspective, observées sur les toiles peintes, donnaient une hauteur prodigieuse à vos montagnes; leur cime s'abaisse au niveau d'un premier étage, du moment qu'un acteur de cinq pieds la domine, et permet ainsi d'en mesurer l'ambitieuse petitesse. Des anges, des diables portant des ailes de six pieds d'envergure, alourdis, écrasés par cet incommode fardeau, se pressaient, se heurtaient, s'accrochaient sur un escalier construit pour l'usage de ces bipèdes emplumés. Un escalier pour des oiseaux! le baton du perroquet n'eût-il pas été suffisant? Si *la Tentation* avait réussi complètement, si le public avait adopté cet ouvrage bizarre et pompeusement ennuyeux, c'en était fait de l'art, le ballet n'aurait plus été qu'une pantomime *dialoguée*, si j'ose employer une expression empruntée aux affiches du boulevard. Coralli dessina les danses, MM. Halévy, Gide écrivirent la musique de *la Tentation* sur le livret de Cavé, directeur des Beaux-Arts.

Mlle Duvernay, jeune et très jolie danseuse, brille d'un vif éclat dans le personnage de Miranda. L'énergique légèreté, l'expression dramatique de Simon dans le rôle d'Astaroth méritent de nombreux applaudissements. Les trompes de chasse, donnant à

plein tuyau sur la scène, offensent plus d'une oreille sensible et délicate. Deux chœurs de M. Halévy, un galop diabolique de M. Gide, sont distingués. Un aide machiniste saisi par des cordes au moment où l'on préparait le dernier changement, arrêta le spectacle avant sa fin, et ne permit de montrer le paradis qu'à la deuxième représentation du nouveau ballet. 610 costumes furent taillés sur pièce et confectionnés pour *la Tentation*. Ce nombre, que l'on n'avait pas atteint depuis 1770, doit être surpassé. 700 personnes figuraient sur le théâtre pendant la scène de l'enfer.

Robert-le-Diable est remis en scène le 2 juillet 1832; Mlle Dorus cède son rôle d'Alice à Mlle Cornélie Falcon, et chante celui d'Isabelle avec autant d'aplomb que de talent. La seconde représentation de l'œuvre de Meyerbeer offrit une autre combinaison d'acteurs : Mme Damoreau avait repris la partie d'Isabelle, et Dérivis fils, chargé du personnage de Bertram, figurait à côté de Mlle Falcon.

— Ces deux élèves font le plus grand honneur à notre Conservatoire; avec de semblables produits annuels on ne doit pas désespérer de la gloire et de la prospérité de nos théâtres lyriques. L'Opéra vient de trouver le sujet qui lui manquait, une jeune femme, dont la voix puissante et gracieuse convient aux effets les plus hardis, aux passions les plus animées du drame et de la musique. La manière ferme dont elle a dit le duo du second acte et le trio du dénouement, la douce expression qu'elle a donnée à la romance délicieuse : *Va, dit-elle, mon enfant!* décèlent un beau talent d'exécution. Son jeu, son intelligence dramatique, son aplomb, nous promettent une actrice excellente. Une taille assez élevée pour convenir à toutes les héroïnes d'opéra, une jolie figure animée par de beaux yeux et couronnée par une chevelure noire, beaucoup de mobilité dans les traits, tels sont les avantages extérieurs de Mlle Falcon. Le costume d'Alice, la pèlerine, s'oppose à ce que je porte plus loin une description que je m'empresserai de compléter, lorsqu'un habit de page, de nymphe ou de princesse, nous aura montré d'autres perfections. Sa voix est un soprane bien caractérisé, portant plus de deux octaves de *si* en *ré*, sonnant sur tous les points avec une égale vigueur. Voix argentine, d'un timbre éclatant, incisif, que la masse des chœurs ne saurait dominer, et pourtant le son émis avec tant de puissance ne perd rien de son charme et de sa pureté. Mlle Falcon attaque

la note hardiment, la tient, la serre, la maitrise sans effort, et lui donne l'accent le plus convenable au sentiment qu'elle veut exprimer. Beaucoup d'ame, une rare intelligence musicale, l'accord parfait de sa pantomime avec la mélodie qu'elle exécute, sont encore des qualités précieuses que l'on a remarquées dans ce jeune talent....

» Le succès que la débutante vient d'obtenir dans *Robert-le-Diable* est aussi brillant qu'elle a pu le desirer; les applaudissements les plus flatteurs ont éclaté dans toute la salle à diverses reprises, et pendant le trio final des cris d'un véritable enthousiasme se sont fait entendre. D'une voix unanime le public a rappelé l'actrice sur la scène aux deux représentations. On croit peut-être que Mlle Falcon donne au rôle d'Alice une existence nouvelle, et qu'elle a de beaucoup surpassé Mlle Dorus; non, et je ne crains pas de le dire; j'aime mieux, pour ce rôle de petite fille, les blonds cheveux de Mlle Dorus, ses accents moins vigoureux mais plus naïfs, sa pantomime suffisamment dramatique. Mlle Falcon a voulu donner plus d'énergie à l'expression de ce personnage. Plusieurs fois elle a réussi, mais sa manière n'est point exempte d'exagération. Cette jeune personne se laisse entrainer par ses inspirations, et ne connait pas encore la portée de sa force. C'est un athlète qui vous donne une poignée de main en signe d'affection, et qui, fort innocemment, vous met à la torture en écrasant vos doigts sous sa patte de lion ou de homard.....

» Mlle Falcon est très jeune; à dix-huit ans elle peut bien attendre quelques mois pour avoir un rôle nouveau, qui lui prépare une explosion plus éclatante que la première. Qu'elle travaille le chant au lieu de s'amuser à jouer la tragédie. Il nous faut une Saint-Huberti, mais une Saint-Huberti de 1832. Mlle Falcon peut nous la donner si elle sait bien employer son temps. »

Voilà ce que j'écrivais le 4 juillet 1832, deux jours après le début de Mlle Falcon. Nous avions le projet de mettre en scène le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, *Don Juan* de Mozart. Mlle Falcon avait à peine chanté deux actes de *Robert-le-Diable*, que j'allai sur le théâtre lui faire mes compliments, et dire à M. le directeur : — Voilà notre donna Anna trouvée, nous sommes en force pour attaquer *Don Juan.* »

Le Serment ou les Faux-Monnayeurs, opéra en trois actes, de MM. Scribe et Mazères, musique de M. Auber, est reçu froidement. On applaudit un beau chœur d'hommes, un air de bravoure très-bien chanté par Mme Damoreau.

Mlle Louise Fitz-James débute, le même soir, avec un brillant succès dans *les Pages du Duc de Vendôme*, ballet. 1er octobre 1832.

Citons pour mémoire *Nathalie ou la Laitière suisse*, ballet en deux actes, de Taglioni, musique de Gyrovetz et de M. Carafa. 7 novembre 1832.

Gustave ou le Bal masqué, opéra en cinq actes, de M. Scribe, musique de M. Auber, et son chef-d'œuvre. Les scènes passionnées y sont traitées avec énergie, tout ce qui tient à la partie gracieuse de l'ouvrage est d'un coloris original et charmant, les airs de ballet sont délicieux. Le cinquième acte, celui du bal, est ravissant; costumes, décors, danses, exécution, tout est parfait. Détaché de l'opéra, ce bal devient ensuite un fragment précieux pour compléter et finir un spectacle. Nourrit, Levasseur, Massol, Dabadie, Dupont, Prévost, Wartel, Mlles Falcon, Dorus, Mme Dabadie paraissent dans *Gustave*, j'ai déjà fait leur éloge. Les danses étaient de Taglioni; les décorations de MM. Philastre, Cambon et Cicéri; la mise en scène de M. Duponchel. 27 février 1833.

Voici ce que j'imprimai sur ce bal quelques jours après :

— Le théâtre représente une immense galerie, terminée au fond par une salle de spectacles. Les loges, les tribunes, les balcons, sont pleins de courtisans et de courtisanes, le parquet est couvert de masques de toutes les couleurs. Troupes de bergères, de folies, naïades et bacchantes, cassandres et pierrots, depuis Hercule jusqu'au nain turc, depuis Jupiter jusqu'au valet de carreau, tous les personnages caractéristiques sont représentés dans cette fête. C'est éblouissant de lumières, de mouvement et de gaieté, quand toute cette armée baladine vient se montrer en détail ou s'élance au galop en long, en large, et tourbillonne au gré de ses caprices. La beauté d'un décor sur lequel soixante lustres versent des flots de clarté, la fraicheur, la richesse des habits, le brillant éclat des couleurs, la réunion des costumes de notre ballet aux costumes adoptés pour ce genre de spectacle du temps de Louis XIII; l'Architecture, la Musique, l'Ivrognerie, le Jeu, etc., personnifiés; les héros se mêlant aux paysannes, et les sirènes avec les ménétriers, tout cela formait un coup d'œil enchanteur, dont les figures et les groupes changeaient à chaque instant. Des applaudissements, des bravos, des cris d'admiration, de surprise, ont

éclaté de toutes parts au moment où l'on a fait l'exhibition de ces merveilles. »

Rossini devait écrire, en six ans, trois opéras de grand calibre pour notre Académie. D'après son engagement avec le ministère, il recevait, en dehors de ses droits d'auteur, une prime de 10,000 fr. par an jusqu'à l'expiration de sa sixième année, et la livraison du troisième opéra. *Guillaume Tell,* n° 1 de cette fourniture, échantillon très rassurant; *Gustave*, n° 2; *Le Duc d'Albe*, n° 3. Comment se fait-il que le grand maître, à l'âge de 37 ans, exhubérant de santé, de verve, de génie, se soit arrêté sur le n° 1? Lui qui tenait encore une demi-douzaine de chefs-d'œuvre dans son écrin? Comment se fait-il qu'il ait rendu l'excellent drame de *Gustave*, et *le Duc d'Albe*, qui doit être au moins le cousin, s'il n'est le digne frère de ce *Gustave?* qu'il les ait rendus à M. Scribe, lequel s'est empressé de les placer le mieux possible! en les confiant à M. Auber, à Donizetti, qui n'a pu terminer sa partition? Comment?... Comment?... C'est le secret de la comédie!

L'infiniment riche Talleyrand de Périgord avait une infinité de créanciers qu'il ne payait pas souvent. Un des moins patients de ces infortunés le poursuivit jusqu'à la porte de son cabinet, en disant : — De grâce, monseigneur! quand serai-je payé? — Vous êtes bien curieux, » lui répondit le prince.

Tuer un roi, même de Suède, au milieu des joies baladines, parut d'un très mauvais exemple. Il est des choses dont il ne faut pas montrer la trop facile exécution. La mort de Gustave supprimée, tout l'édifice dramatique s'écroulait, il ne restait que le bal, épisode charmant, échappé du naufrage causé par un vent politique. Mais que diront les auteurs? De cinq otez quatre reste un. Voilà donc leur opéra diminué des quatre cinquièmes, leurs écus de cinq francs ne vaudront plus que vingt sols. Point du tout; un fragment de pièce a droit sur la recette comme une pièce entière. Bien mieux! si dans une représentation extraordinaire, on donne trois actes empruntés à trois opéras différents, les droits d'auteur seront perçus comme si les trois ouvrages avaient été dits en entier.

Mlle Dorus s'unit par légitimes nœuds à M. Gras, violoniste fort habile de l'orchestre, et prend le nom de *Mme Dorus-Gras.* Mme Cinti-Damoreau fut bientot appelée *Mme Damoreau*, Mme Dorus-Gras deviendra tout simplement Mme Dorus, par une abréviation prise en sens contraire.

A septante-trois ans, Cherubini se lance encore dans la carrière dramatique, et donne, le 22 juillet 1833, *Ali-Baba ou les Quarante Voleurs*, opéra en trois actes, dont MM. Scribe et Mélesville avaient refait le livret, en suivant à peu près la marche d'une pièce écrite, en 1791, par Duveyrier-Mélesville père et portant le titre de *Koukourgi. Ali-Baba*, qui renfermait des beautés musicales, n'obtint qu'un succès d'estime.

La Révolte des Femmes, ballet en trois actes, de Taglioni, musique de M. Théodore Labarre, où Marie Taglioni brillait au premier rang, entourée de huitante amazones s'escrimant de la lance et de l'arquebuse, obtient un succès merveilleux. La scène des harpes, celle du bain, sont d'un effet charmant. Une musique expressive, mélodieuse, énergique; la pompe, l'agréable variété des costumes, des décors et de la mise en scène, tout s'unit en ce ballet pour l'agrément de l'oreille et des yeux. Figurez-vous Perrot et Mlle Taglioni bondissant comme des ballons, rasant la terre qu'ils effleurent à peine, s'élançant dans l'air comme ces ballérins que la fantaisie du peintre a représentés sur les murs de Pompéia, d'Herculanum, exécutant ce que l'art a de plus fort et de plus difficile, avec autant d'agilité que de grace. A ces virtuoses, unissez la perfection élégante, le fini précieux de Mmes Noblet, Dupont, Julia, la séduction des poses de Mlle Duvernay, la vivacité piquante de Mme Montessu, le talent mimique et plein d'expression de Mmes Legallois, Pauline Leroux, Élie. Formez ensuite des trios, des quatuors avec des danseuses telles que Mlles Fitz-James, Roland, Vagon, Brocard ; groupez autour de ces parties récitantes le chœur dont je viens de parler, et vous aurez une idée de l'exécution de ce ballet, que l'on appela bientot, le lendemain peut-être, *la Révolte au Sérail.* Les décors étaient de MM. Cicéri, Léger, Feuchères et Despléchin. 4 décembre 1833.

Des danseurs espagnols sont applaudis le 15 janvier 1834 ; ils figurent dans *la Muette de Portici.*

Tout ce que la tragédie a de plus effrayant, le meurtre, les apparitions fantastiques; tout ce que la comédie a de plus facétieux, tous les contrastes que le musicien sollicite se rencontrent ingénieusement combinés dans le drame de *Don Juan*, chef-d'œuvre du livret d'opéra, comme la musique de cet ouvrage est le chef-d'œuvre de la partition dramatique. J'avais déjà fait représenter *Don Juan* à l'Odéon. Pour amener cette pièce à l'Académie, il fallait mettre en vers le dialogue que les acteurs de l'Odéon étaient obligés de parler : un règlement absurde le voulait ainsi. Mon fils entreprit ce travail, M. Émile Deschamps se mit à l'œuvre aussi. Le charme de leur poésie, la fraicheur des idées, se firent jour à travers le voile musical. La scène de séduction entre Don Juan et Zerline fut remarquée et saluée par des témoignages unanimes d'approbation; d'autres fragments obtinrent la même faveur. Leur livret est le mieux écrit que l'on ait jamais applaudi sur nos théâtres. Je dis *leur livret* parce qu'ils avaient traduit en entier la pièce de Da Ponte, en adoptant les idées d'Hoffmann sur le caractère et les sentiments de donna Anna. Ce livret était lu dans la salle, et les acteurs chantaient ma traduction qu'il avait bien fallu conserver sous la mélodie pour ne pas en altérer les contours. Égarés pendant les morceaux de chant figuré, ces lecteurs reprenaient le fil de l'intrigue au retour du récitatif.

Don Juan fut exécuté de toutes manières avec une perfection jusqu'alors sans exemple. Nourrit, Levasseur, Lafond, P. Dérivis, Dabadie, représentaient don Juan, Leporello, don Ottavio, le Commandeur, Masetto. Les rôles de donna Anna, de Zerline, d'Elvire étaient confiés à Mmes Falcon, Damoreau, Dorus, quel trio! Le charme, la vigueur, l'élégance du talent de Nourrit se déployent victorieusement dans le rôle de don Juan : chanteur et comédien, il atteint le point culminant de sa réputation. Levasseur complète la sienne, et le terrible Bertram se montre joyeux et comique de bon gout sous la livrée de Leporello. Lafond se fait applaudir à trois reprises après l'air d'Ottavio,

morceau le plus périlleux de l'ouvrage, et qui, la veille, avait été dit par Rubini. P. Dérivis donne une grande importance à la scène de la statue : son débat avec don Juan est admirable d'un bout à l'autre. Dabadie est un excellent Masetto, sa voix est d'un précieux secours dans le finale et le sextuor. Mme Dorus rend toute sa splendeur à la partie d'Elvire. Mlle Falcon a toutes les qualités qu'exige le rôle formidable d'Anna, et le prouve de la manière la plus brillante. Mme Damoreau chante délicieusement ses deux airs et son duo, trois diamants; Nourrit la seconde à merveille, après avoir dit la scène de la séduction avec autant de charme que d'artifice. On attendait ce récitatif comme on attend une cavatine favorite.

Trois orchestres, sonnant réellement, figuraient sur la scène pendant le bal, et rendaient avec un ensemble rare l'union du menuet, de la contredanse et de la valse, union que Mozart a combinée avec tant d'adresse. Quarante musiciens furent adjoints aux nonante symphonistes académiciens. Tous les acteurs, qui n'avaient pas de rôle dans la pièce chantaient avec le chœur, ce dénombrement doit faire juger du résultat des finales. Je ne parlerai point de la richesse, de l'élégante vérité des costumes réglés par M. Duponchel.

Après l'ouverture, le rideau se lève sur une rue de Burgos; l'hotel du Commandeur est, en partie, vu de face, et l'œil pénètre dans la cour à travers les portiques. Ce décor admirable, présenté d'abord pendant la nuit, revient ensuite vers la fin du premier acte et paraît au grand jour. Comme les effets de lumière ne sont pas les mêmes dans l'une et l'autre position, que les ombres ont bien plus de vigueur pendant la nuit, ce décor fut peint à deux éditions, c'est absolument le même dessin reproduit sur d'autres toiles avec des teintes différentes : Certes, on ne saurait donner plus de soins à la recherche de la vérité. L'idée et l'exécution de ce tableau magnifique appartiennent à M. Despléchin. La superbe salle de marbre était de M. Cambon; les paysages charmants étaient dus au pinceau de M. Cicéri. 10 mars 1834. Voyez MOLIÈRE MUSICIEN, tome I, pages 189 à 339, contenant la revue historique de tous les

Don Juan, drames ou poèmes, publiés ou représentés jusqu'à ce jour.

Paul Taglioni et sa femme dansent un pas styrien avec une originalité si gracieuse, dans *Gustave*, que le public demande à le voir, à l'applaudir une seconde fois. En 1778, un bis de cette espèce avait signalé de la manière la plus brillante un pas dansé par Mlle Guimard et Mlle Allard, dans *les Petits Riens*, ballet de Noverre. Ces deux exemples de la répétition d'un pas sont les seuls que les fastes de notre ballet aient enregistrés.

Notre Académie, tout à fait régénérée, possédait une société complète de chanteurs excellents dont le talent dramatique avait été mis à l'épreuve. Avec des virtuoses tels que Nourrit, Levasseur, Dabadie, Mmes Falcon, Dabadie, avec des acteurs de cette force, on voulut mettre en scène *la Vestale*, chef-d'œuvre de Spontini, cette *Vestale*, jadis triomphante, succomba. Le style de cette musique ne convenait pas à ses nouveaux interprètes, ils s'y trouvaient dépaysés. La partie des violons, des flûtes, des hautbois, écrite dans un diapason trop bas, n'avait pas la vivacité, le brillant éclat de l'orchestre moderne. 2 mai, 13 aout 1834.

La Tempête ou l'Ile des Génies, ballet féerie en deux actes, précédé par une introduction ou prologue, livret d'Adolphe Nourrit, danses de Coralli, musique de Schneitzoeffer, décors de MM. Cicéri, Feuchères, Diéterle, Séchan et Despléchin.

Vous connaissez *la Tempête* de Shakspeare, cette création bizarre et fantastique, où l'on trouve des scènes si belles et de si beaux caractères; eh bien! ce n'est pas cela. L'auteur du nouveau ballet a fait de notables emprunts au drame anglais, mais il a construit une autre pièce, arrangée, ajustée pour les acteurs qui devaient manœuvrer sous ses ordres. Des mimes, des danseurs ne s'expliquent point par des moyens ordinaires ; en renonçant à la parole, ils s'imposent des difficultés fort embarrassantes pour les auteurs de livrets. Le drame et les décors de *la Tempête* présentent des tableaux très variés, la musique est digne du maître à qui nous devons l'excellente partition de *la Sylphide*. Mlle Fanny Elssler paraît pour la première fois sur notre scène en représentant la fée Alcine dans le ballet nouveau. Mlle Elssler

est très jolie et danse à ravir, son talent a tout un autre caractère que celui de Mlle Taglioni; ces deux virtuoses peuvent triompher ensemble et sans rivalité. La danse de Mlle Fanny est élégante, gracieuse, légère; pas de grands élans, mais un fini précieux; elle exécute un trille de battements, comme Paganini le ferait sur son violon. Succès brillant pour le ballet et la débutante. 15 septembre 1834.

Quinze jours après, Mlle Thérèse Elssler vient danser un duo charmant avec sa jeune sœur dans le bal de *Don Juan*. Noble et toujours gracieuse, malgré sa taille de cinq pieds six pouces; Mlle Thérèse partage les succès de son élève chérie.

Mlles Elssler recevaient, chacune, 20,000 fr. par an.

30,000 fr. et trois mois de congé par an, telles étaient les conditions de l'engagement souscrit par Mlle Taglioni pour six ans.

Mme Damoreau touchait de 50 à 60,000 fr. par an, les feux compris.

Les appointements fixes de Nourrit, de Levasseur n'allaient pas jusqu'à 30,000 fr. pour chacun d'eux.

Mme Dorus est longtemps restée à 15,000 francs.

D'après les réglements du Conservatoire et de l'Opéra, Mlle Falcon n'eut, pour la première année de son début, qu'un engagement de 3,000 fr.; il fut élevé par degrés à 15,000, et ne dépassa 25,000 qu'en 1837.

L'aimable et si jolie danseuse Louise Duvernay, la séduisante Miranda, s'empoisonne par désespoir amoureux et n'en meurt pas, grâce aux prompts secours qui lui sont administrés. Elle avait préparé de ses mains le breuvage funeste : une infusion de sous dans du vinaigre. Lors de ses débuts, quoiqu'ils eussent été brillants, soit désenchantement d'amour-propre, soit petites ambitions déçues, elle avait quitté la maison maternelle pour aller se jeter dans un couvent. La volonté, l'amour d'un roi ne furent pas nécessaires pour arracher au cloître Mlle Duvernay; cette La Vallière que l'on cherchait partout, même à la Morgue, fut rendue à Vestris, son maître, à l'Opéra.

La Juive, opéra en cinq actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Halévy. 22 février 1835.

Nous avons vu ces décors pompeux et resplendissants déployer leurs tableaux où la magie des toiles de fond se mêle aux réalités des premiers plans; nous avons vu ces luisantes cuirasses, ces habits de satin blasonnés, ces riches caparaçons, ces évêques, ces cardinaux, ces moines aux frocs de couleurs variées, un populaire immense, adroitement combiné pour l'effet des costumes. On les a proclamés les héros de la fête; pour eux des bravos sans fin. Honneur aux pages féminins, bicolores, réunissant les qualités des deux espèces de perdrix, jambe grise et jambe rouge! Honneur aux arbalétriers, aux hallebardiers, aux chevaliers armés de toutes pièces, aux princes de l'Église, se promenant à pied, à cheval! Honneur aux sonneurs de trompette en dalmatique, aux dames et damoiselles couvertes des plus belles étoffes de Florence et de Venise! Honneur, cent fois honneur aux fringants palefrois, aux coursiers agiles mais prudents, aux dociles haquenées! Ces quadrupèdes intelligents méditent, préparent le triomphe de leur maître de solfège, de leur professeur de mimique théâtrale, ils amènent l'*opéra-franconi* sur la noble scène de notre *Académie royale de Musique*.

Ce premier pas vers la décadence d'un art qui doit tomber si bas, nous permet pourtant d'applaudir de très beaux fragments dans la partition de M. Halévy. La musique de *la Juive* est l'œuvre d'un homme de beaucoup de talent qui laisse trop à desirer au regard de l'invention, de l'originalité, de l'artifice dramatique, de cette heureuse combinaison des rhythmes, de cette variété de mélodies, que l'uniformité des situations de son drame rendaient indispensables. L'abus des morceaux lents frappe de langueur son deuxième et son troisième acte. L'auteur du livret de *la Juive* a présenté sous de nouvelles formes les scènes principales de *la Vestale*, de *la Pie voleuse* et de plusieurs autres drames aujourd'hui moins connus. Douteux aux premières représentations, le succès de *la Juive* s'accrut et surpassa bientot les espérances de ses auteurs. L'exécution en était excellente; Nourrit, Levasseur, Lafond, Mmes Falcon et Dorus y brillaient au premier rang.

Contrepointiste habile, musicien académique, puisqu'il avait

fait des opéras, M. Halévy méritait de siéger à l'Institut. Aussi dès qu'il s'y présenta, je m'empressai de lui donner ma voix.

La mise en scène de *la Juive* coûte 150,000 francs, dont 30,000 sont employés pour l'acquisition d'un bel assortiment d'armures en cuivre, en fer, accessoires de théâtre jusqu'alors fabriqués en carton. C'était de l'argent bien placé, puisque tout cet appareil devait contribuer puissamment au succès de l'ouvrage.

Le crédit ou le renom d'un opéra diminue ou s'accroît en raison des œuvres qui lui succèdent. Les rivaux de M. Halévy ne pouvaient le servir, le favoriser plus galamment. Placer des ombres opaques autour d'un tableau qui brillait déjà d'un éclat assez vif, n'est-ce pas vouloir augmenter son lustre? Encore un ou deux *Prophètes*, et *la Juive*, n'en doutez pas, va s'élever au rang des chefs-d'œuvre de notre Académie. *Robert-le-Diable* s'était produit sur le théâtre sans cérémonie, sans ouverture qui vînt annoncer décemment, dignement ses prouesses. On adopte volontiers les procédés économiques; ne soyez pas étonnés si les chrétiens et les juifs se présentent chez nous sans façon, oubliant de se conformer aux lois de l'ancienne étiquette. *La Juive* nous amène l'opéra-franconi, cet opéra des peintres et des chevaux fait son entrée à notre Académie aux sons d'une belle musique, hélas! il n'y sera pas toujours accompagné si bien par les voix et les instruments.

En ajustant le rôle d'Éléazar à sa taille, Nourrit demande la suppression d'un chœur final du quatrième acte, et le remplace par l'air de ténor : *Rachel, quand du Seigneur*, dont il écrivit les paroles. Ce virtuose était un bon juge, un conseiller utile aux répétitions ; mais dans les changements qu'il proposait, il amenait toujours le flot mélodieux vers son moulin. Le grand et superbe duo qui termine le quatrième acte des *Huguenots* est encore une heureuse trouvaille de Nourrit.

Le 1er septembre 1835, un commissaire royal, M. Léon Pillet, veille sur la distribution des fonds alloués par le gouvernement. Ces fonctions étaient remplies depuis quatre ans par le secrétaire de la commission des théâtres, Cavé.

M. Véron cède la direction de l'Académie royale de Musique à M. Duponchel, architecte.

Vous dirai-je que le 8 avril 1835, un ballet en un acte de M. Taglioni, musiqué par le comte de Gallemberg, ayant nom *Brésilia*, fit une légère et brève apparition sur la scène de l'Opéra?

Des plans de maladroite économie empêchent de renouveler l'engagement de Mme Damoreau. Des propositions très avantageuses lui sont faites pour l'Opéra-Comique; elle débute à ce théâtre avec un succès immense.

Enregistrons *l'Ile des Pirates*, ballet en quatre actes de M. Henry, musique de MM. C. Gide et Carlini. 12 aout.

Le 11 novembre, on remet en scène *la Somnambule*, ballet; Mlle Pauline Leroux est accueillie avec faveur en jouant le rôle principal. Je dois en dire autant de Mlle Varin, jolie danseuse qui débute dans *le Dieu et la Bayadère*, quelques jours après.

Les Huguenots marquent-ils un progrès en M. Meyerbeer? Oui, si vous examinez la scène du serment, l'ensemble victorieux des conjurés, sa conclusion mystérieuse et lugubre. Après cette explosion produite par une foule d'exécutants, il fallait arriver jusqu'à la fin de l'acte avec deux personnages; il fallait intéresser, émouvoir, attendrir, étonner l'auditoire avec les faibles ressources d'un duo. C'était un véritable défi. M. Meyerbeer l'a bravement accepté. Dans la partition de *Robert-le-Diable*, vous ne trouverez rien qui s'élève à la hauteur du quatrième acte des *Huguenots;* mais l'ensemble de *Robert* vaut mieux, et le succès du second opéra n'a point égalé celui du premier. Le livret des *Huguenots* abonde en scènes décousues qui ne pouvaient guère inspirer le musicien. Cet ouvrage doit la plus grande partie de son existence à son quatrième acte. Pourquoi n'a-t-on pas imaginé de séparer ce fragment superbe de son entourage? Arriver au quatrième acte des *Huguenots* sans prélude, s'arrêter sur sa conclusion, c'était une bonne fortune que le public eût appréciée, surtout si le cinquième acte de *Gustave* se fût présenté pour terminer un spectacle bref mais substantiel, où les deux genres bien caractérisés se seraient prêté la main pour nous donner un plaisir sans mélange.

Au moyen d'une heureuse démolition, *les Huguenots* passaient à l'état de chef-d'œuvre. Son acte superbe à la main, M. Meyerbeer devenait le digne émule de Weber, de Rossini. On aurait regretté, sans doute, quelques fragments précieux, mais la critique eût en vain cherché tous ces lieux communs de praticien adroit, ce remplissage, cette bourre fastidieuse qui témoignent de l'aridité, de l'impuissance créatrice du maître. Vous voyez que les ciseaux d'un arrangeur officieux ne sont pas, bien s'en faut, un instrument de dommage.

Ne cherchez pas à comprendre ce que disent les personnages des *Huguenots*, les paroles sont déchirées, mises en pièces dans cette partition de telle manière qu'on doit s'estimer heureux si l'on peut saisir de temps en temps quelques mots isolés. On y remarque pourtant huit vers bien rhythmés : *Plus d'amour, plus d'ivresse*, qui se déploient admirablement dans le duo du quatrième acte.

A la première représentation des *Huguenots*, le 26 janvier 1836, Rossini me dit : — Cette musique, il faut l'entendre cent fois de suite. — Mais pourquoi? — Cent fois de suite. » Expliquez ce mot à double sens: c'est un éloge outré qui deviendra la plus acerbe critique, s'il vous plaît qu'il en soit ainsi.

— Mon ami, c'est un succès étourdissant, » avait-il dit à Meyerbeer lors de la nouveauté de *Robert-le-Diable*.

Pendant une représentation des *Huguenots*, Rossini et Meyerbeer se promenaient dans le foyer de l'Opéra. Meyerbeer, quétant, espérant un mot gracieux, dit à son ami : — Quand nous donnerez-vous encore un chef-d'œuvre? vous savez, maître, que nous le desirons vivement. — A quoi bon? Vous le voyez, ils n'entendent plus rien à la musique; » et le matin Rossini montrait le public applaudissant Raoul et Valentine.

Robert et *les Huguenots* ont fait une Saint-Barthélemy de chanteurs.

— Et mes poumons? demanda Rosalie.
— Soyez tranquille, ils vous seront payés.
Sur mon état ils seront employés.
Rien n'est plus juste, et la règle établie

Veut qu'en dépense on porte, à l'Opéra,
Tous les chanteurs que monsieur crèvera.

Ces virtuoses marchant vers une catastrophe inévitable ont eu l'esprit de se faire payer d'avance, et d'élever leurs prix jusqu'aux dernières notes de la gamme. Tous les entrepreneurs de spectacles de la province étaient déjà ruinés de fond en comble à la fin de 1846, et pourtant il restait encore des poumons à crever.

Les frais de mise en scène des *Huguenots* s'élèvent à 160,000 fr., dont 30,000 sont payés par M. Meyerbeer; dédit pour cause de retard. Cet opéra fut répété vingt-huit fois généralement.

L'article XI du réglement de 1713 n'accordait que quinze jours pour les études, répétitions et mise en scène d'un opéra nouveau. Nos acteurs lyriques ont maintenant des remplaçants et des doubles, ce qui n'existait point autrefois. En 1714, tous les acteurs étant employés dans l'exécution journalière des ouvrages du répertoire courant, n'en devaient pas moins faire le service des répétitions. Témoin l'état relatif à la reprise d'*Armide* du 26 décembre 1713. Six sopranes, deux barytons, trois hautes-contre, quatre coryphées y figurent. C'était absolument tout le personnel de l'Académie. Louis XIV accordait quinze jours à ses acteurs; quinze mois ne suffisent pas toujours à nos académiciens d'aujourd'hui, bien qu'ils aient des suppléants pour leur ménager des repos lorsqu'il s'agit de préparer une œuvre nouvelle.

La salle de la Comédie-Française est comble de spectateurs impatients de voir et d'entendre la première représentation d'une tragédie. On lève le rideau, qui s'arrête en chemin. Le régisseur paraît sur la scène et dit : — Mlle Rachel est souffrante au point de ne pouvoir jouer son rôle; si vous permettez qu'il soit lu par Mme ..... » Vous voyez d'ici le brillant auditoire, trompé dans ses espérances, exécuter une pantomime et des murmures qui n'ont rien de réjouissant. Les amateurs de musique ne sont pas moins désappointés lorsque le rideau se lève sur un opéra de haute importance et du calibre le plus grand, sans que l'orchestre ait préludé par une symphonie dramatique largement conçue.

Sais-tu bien ce que c'est qu'une belle ouverture ?

Escamoter cette pièce, la remplacer par des lieux communs de l'école, sans mouvement et sans dessin, c'est avouer trop tot son impuissance. Après *Robert-le-Diable*, éborgner encore *les Huguenots*, en les privant de cette symphonie, prélude et complément obligé d'un opéra, c'est se montrer relaps. Depuis le 4 octobre 1803, jour où Cherubini fit entendre, à l'Opéra, son admirable ouverture d'*Anacréon*, jusqu'au 20 mai 1855, depuis cinquante ans accomplis, aucune symphonie dramatique réellement digne de figurer parmi les chefs-d'œuvre du genre, composés pour notre Académie royale de Musique, n'a figuré sur son répertoire. Elle a pu décerner trois seconds prix loyalement obtenus.

L'ouverture, l'air, le finale, conçus par le génie et traités par une main de maître, sont les trois morceaux qui présentent le plus de difficultés au musicien. Mozart, Méhul, Cherubini, Spontini, Weber, Rossini, Auber, Hérold, ont remporté chacun cette triple couronne ; Beethoven l'a saisie, et pourtant il n'a fait qu'un seul opéra ; Gluck, notre pape, aurait posé la tiare sur son front glorieux, si, de son temps, on avait introduit le finale dans la tragédie lyrique. On peut cependant acquérir un certain renom sans avoir produit aucune de ces pièces de concours sur lesquelles on juge un musicien.

Mlle Nau débute avec le plus grand succès dans le rôle d'Isolier du *Comte Ory*, le 1er mai 1836.

Le Diable boiteux, joli ballet en trois actes, livret de Bérat de Gurgy, danses de Coralli, musique de M. C. Gide, réussit à merveille. Mlles Fanny, Thérèse Elssler, Legallois s'y distinguent ainsi que Mazilier, mime excellent. Barrez, Élie sont très comiques dans les rôles d'Asmodée et de Gilès. Je dois des éloges à la musique de M. Casimir Gide, à l'heureuse application qu'il a faite de plusieurs beaux fragments de Rossini. Le langage mimique a bien plus de chaleur et de clarté lorsqu'il s'unit à des mélodies d'une expression connue et mémorative. Méhul, Cherubini, Berton, Kreutzer, ont toujours employé ce moyen précieux dans les ballets-pantomimes confiés à leurs mains exercées.

Mlle Thérèse Elssler danse parfaitement le duo qu'elle exécute avec Mlle Fanny. Bonne sœur, elle se dévoue, s'éclipse même quelquefois, reste dans l'ombre afin que la lumière se porte uniquement sur une sœur qu'elle chérit. Mlle Thérèse est une artiste consommée, il y a de la maitrise dans son exécution ferme et brillante. On remarquait aisément que si une infinité de choses d'effet, de passes hardies, de poses gracieuses, étaient rendues avec tant de bonheur par Mlle Fanny, c'est que sa sœur lui prêtait un secours utile, adroit. D'ailleurs, dans les ensembles, dans ces groupes, ces mouvements dont l'étonnante symétrie n'était jamais dérangée par la vivacité de la danse, Mlle Thérèse avait droit à la moitié des applaudissements. Ces duos dansés par les deux sœurs étaient composés par Mlle Thérèse, chorégraphe, musicienne et pianiste excellente. 13 mai.

Après un ballet dessiné pour Mlle Elssler, un autre ouvrage du même genre, composé pour Mlle Taglioni brille sur la scène, il est vrai, mais d'un éclat moins vif. *La Fille du Danube*, de M. Taglioni, musique de M. Adam, est applaudie le 21 septembre. Marie Taglioni s'y montre prodigieuse de charme et de variété d'expression. Un pas de cinq dansé par Mabille, Mmes Noblet, Dupont, Julia, Duvernay; un pas de quatre exécuté par Mazilier, Mlles Taglioni, Blangy, Maria, font éprouver de vives jouissances aux dilettantes. Le galop est d'un effet pittoresque, enchanteur.

La Esmeralda, opéra en cinq actes, de M. Victor Hugo, musique de Mlle Louise Bertin. 14 novembre 1836.

Stradella, opéra en cinq actes, de MM. E. Deschamps, E. Pacini, musique de M. Niedermeyer. On remarque de très beaux fragments dans cette partition digne d'un meilleur sort.

Robert-le-Diable était annoncé pour un dimanche. Mme Damoreau fit prévenir le matin seulement qu'elle ne pouvait chanter; Mlle Jawurek, bien que très zélée, refusa de la remplacer. On courut dans Paris chercher une Isabelle. Mme Pouilley, que l'on avait applaudie à l'Odéon, se chargea du rôle important de la princesse de Sicile même devant un parterre de dimanche; elle réussit fort bien; mais à l'entrée de Mme Pouilley sur le théâtre,

une scène comique égaya l'assistance. Figurant alors parmi les choristes de l'Opéra, M. Pouilley était séparé d'avec sa femme, et faisait partie de l'escorte d'Isabelle; il n'avait pas lu l'affiche, et selon son habitude, avant le lever du rideau, croyant comme à l'ordinaire trouver Mme Damoreau, il s'empressa d'écarter le voile de la princesse, et de lui présenter ses hommages respectueux. Quel fut son étonnement et sa déconvenue de trouver, sous ce voile, Mme Pouilley, sa femme, qu'il n'avait pas vue depuis plusieurs années, et qu'il ne tenait guère à revoir!

XXIV

De 1837 à 1849.

Retraite d'Adolphe Nourrit. — Début de Gilbert Duprez. — *Guido et Ginevra.* — Sept ans de famine. — Mlle Lucile Grahn. — Mazilier, *la Gipsy*, ballet. — Mort de A. Nourrit. — *Le Lac des Fées*, Mlle Nau. — Jenny Lind n'obtient pas même la faveur d'une audition. — *Les Martyrs.* — *Le Diable amoureux*, ballet. — *La Favorite*, Barroilhet, Mme Stoltz. — *Giselle*, ballet, Mlle Carlotta Grisi. — *La Reine de Chypre.* — *Charles VI.* — *Lucie de Lammermour, la Favorite* et l'opéra-franconi. — Série de croûtes, *Robert-Bruce*, pâtissiers désappointés. — La pâtisserie appliquée à la musique. — Cent contre un, vingt mille contre un, pariez pour le solitaire. — Un mort s'échappe du mausolée académique, et se réfugie au boulevard du Temple. — Nouvelles fredaines de ce trépassé. — Jugement, appel, cassation, arrêt définitif. — *La Fille de Marbre*, *le Violon du Diable*, ballets de M. Saint-Léon, Mme Cerrito-Saint-Léon. — Coup d'œil rétrospectif, 47 grands-opéras en dix ans, 6 grands-opéras en un demi-siècle. — Prouesses des musiciens français quand on leur a permis de faire preuve de génie et de talent.

Gilbert Duprez avait paru d'abord en 1820, à l'âge de quinze ans, à la Comédie-Française, il y chanta pour la première fois en public, et dit les solos de soprane introduits dans les chœurs d'*Athalie*. Élève de Choron, il débuta, le 20 décembre 1825, à l'Odéon, par le rôle d'Almaviva dans *le Barbier de Séville*. Plus tard, il chanta si bien la partie d'Ottavio dans *Don Juan*, que le public voulut entendre l'air célèbre, *Il mio tesoro*, une seconde fois. Après la fermeture de l'Odéon, en 1828, Duprez entre à l'Opéra-Comique et n'obtient qu'une position subalterne. Je l'ai vu jouer et chanter, à ce théâtre, avec sa voix agile et flutée, le

rôle d'un assassin dans *la Violette*. Ce virtuose prit des engagements pour l'Italie, revint à Paris en 1830, reparut à l'Opéra-Comique, et ne put s'y placer honorablement, bien que l'on eût remarqué ses progrès et la pureté de son style dans *la Dame blanche* surtout. Ses représentations n'ayant pas amené le résultat qu'il en espérait, il repassa les Alpes, s'exerça, travailla, sa voix prit de l'ampleur, de l'étendue et de l'énergie ; ces avantages lui firent obtenir des succès qui le conduisirent jusqu'au théâtre de Naples, où les maîtres les plus renommés écrivirent des rôles pour lui, notamment celui d'Edgardo dans *Lucia di Lammermor*. Rubini consacrait ses talents à la France, à l'Angleterre, Duprez tenait le rang suprême en Italie.

L'avenir de l'Académie royale de Musique reposait sur un seul ténor, Nourrit. Plein d'ardeur et de zèle, ce virtuose avait fait depuis seize ans un usage immodéré de ses forces. La direction voulut se ménager d'autres ressources, et Duprez fut engagé comme premier ténor en partage. Une carrière de seize années de bonheur, de succès, n'avait point préparé Nourrit à l'idée de ce partage, sans exemple jusqu'alors à l'Opéra. Chef d'emploi, remplacement, double, c'est ainsi que le réglement de ce théâtre avait toujours classé le premier, le second, le troisième des sujets du chant. L'ardente imagination de l'artiste se frappa de l'idée qu'on n'estimait plus son talent au même prix qu'autrefois. D'ailleurs, ce droit de commander, de primer sur tous ses camarades, qu'un virtuose favori s'arroge trop souvent, et que Nourrit tenait d'une main ferme, allait s'évanouir en présence d'un rival redoutable. En vain ses amis essayèrent-ils de le rassurer. A tous leurs arguments, il opposait le peu de vraisemblance que la faveur publique se répartît également sur deux acteurs tenant le même emploi. Il fallait, disait-il, que l'un des deux succombât, et cette pensée le désolait, l'accablait. Il ne voulut point essayer de la lutte. Homme d'esprit, d'une instruction solide, c'était un rude jouteur; et lorsqu'on abordait cette question délicate, on le trouvait ferré jusqu'aux dents. Je le saisis un jour qu'il passait vivement à coté de moi sur le boulevard des Italiens.

— Vous ne m'échapperez pas, lui dis-je, pourquoi vous préoccuper ainsi de la venue de Duprez? Tant d'autres ont débuté sans vous porter atteinte!

— Il me connait et vient sur moi! Je ne le connais point, je dois le redouter.

— L'empire est assez grand pour offrir deux places éminentes à deux talents d'un caractère bien tranché.

— Oui, sans doute, il sera si bien tranché, que l'on va me caser dans les pères nobles, et l'autre aura tous les amoureux. On vient déjà de m'enlever, de retirer de mes mains un rôle de jeune ténor (Guido).

— Il me semble pourtant que, dans *la Juive*, Éléazar est le mieux partagé.

— Je le crois bien ; c'est moi qui disposai, composai ce rôle, après avoir refusé celui de Léopold, personnage insignifiant et sans couleur. La même licence ne me sera plus accordée. Sans le prévoir, j'ai fait mon malheur ; je me suis fourré dans les pères nobles, on m'y laissera.

— Résister depuis sept ans, et résister victorieusement à Meyerbeer, ce grand briseur de voix, c'est être à l'épreuve de la bombe. Duprez aura-t-il autant de force et de bonheur que vous en avez eu? Il a réussi dans les opéras italiens, il est vrai; mais attaquer les phrases de cornet, de trombone, de trompette distribuées dans les rôles de Robert, de Raoul est tout autre chose. Il s'agit ici de vigueur musculaire, d'un déploiement de moyens, d'énergie sonore, étranger à l'art du chanteur. L'administration desire vous garder, restez; quitter la partie, c'est la perdre. Sachez attendre, assez du moins pour juger la balle, et vous succéderez à votre successeur. »

Autant valait parler au cheval de bronze d'Henri IV. Nourrit ne me répondit plus; c'était un parti pris. Après quelques jours d'agitation, il résolut de quitter notre grande scène, donna sa démission, et prépara sa représentation de retraite. Le deuxième acte des *Noces de Figaro*, de Mozart, devait en faire partie. On ne pouvait l'exécuter à l'Opéra sans mettre en récitatifs les fragments que l'on parlait à l'Odéon. Je n'avais pas encore en-

trepris ce travail, lorsque le comédien, ténor, musicien et poète Nourrit m'apporta le dialogue de Beaumarchais versifié pour cet acte, et disposé pour s'adapter aux scènes de chant figuré que j'avais déjà publiées. — Lisez, me dit-il, et si vous êtes content de mon essai, nous en irons plus vite. » Moi, qui ne dispute jamais quand il s'agit de vers destinés au récitatif, j'acceptai sans examen; je ne fis la lecture des vers de Nourrit qu'en les écrivant sous la musique, et n'y changeai qu'un seul mot. Hélas ! je ne pensais pas que ce manuscrit deviendrait si tot un autographe précieux.

Nous étions prêts à répéter cet acte, lorsque Nourrit, lui-même, Nourrit, qui s'était montré si diligent et si pressé, vient m'annoncer qu'il faut y renoncer. — Vous avez ajusté la partie d'Almaviva pour le ténor, je devais la chanter; Levasseur la réclame, attendu que Mozart l'avait écrite pour la basse. — Je verrai Levasseur, et vous promets de tout arranger; le ténor Garcia n'avait-il pas dit à merveille ce rôle d'Almaviva? — Non pas, l'affaire est conclue, et revenir sur cela, dire un seul mot serait me désobliger au dernier point. D'ailleurs, mon choix est fait, et l'affiche annoncera le deuxième acte d'*Armide.* »

Je saisis à l'instant la moralité cachée de l'apologue : le chevalier Renaud voulait montrer des armes parlantes sur son écu. Voilà ce qui lui faisait abandonner Mozart pour recourir à Gluck. Le 1er avril 1837, Nourrit, dès son entrée en scène, chanta ce discours à la foule immense de ses admirateurs, en disant au guerrier Artémidore :

Allez, allez, remplir ma place
Aux lieux d'où mon malheur me chasse.
Le fier Gernand m'a contraint à punir
Sa téméraire audace :
D'une indigne prison Godefroy me menace,
Et de son camp m'oblige à me bannir.
Je m'en éloigne avec contrainte :
Heureux si j'avais pu consacrer mes exploits
A délivrer la cité sainte
Qui gémit sous de dures lois.

Suivez les guerriers qu'un beau zèle
Presse de signaler leur valeur et leur foi;
Cherchez une gloire immortelle.
Je veux dans mon exil n'envelopper que moi.

ARTÉMIDORE.

Sans vous, que peut-on entreprendre?
Celui qui vous bannit ne pourra se défendre
De souhaiter votre retour.

La réponse d'Artémidore était aussi parfaitement en scène, et s'appliquait à merveille à la situation du chanteur qui ne s'exilait pas sans espoir de rappel.

Cette soirée d'adieu fut pour Adolphe un triomphe éclatant; le public lui témoigna par ses transports d'enthousiasme et d'affection tout le regret que la perte d'un tel artiste lui faisait éprouver.

Le 17 avril 1837, Duprez fait son début par le rôle d'Arnold dans *Guillaume Tell*. La voix de ce ténor était une énigme; l'art et le climat l'avaient transformée en entier; le rossignol français était devenu lion sous le beau ciel de l'Italie. Il avait acquis cette puissance d'organe aux dépens de l'agilité de son gosier; mais pour un chanteur noble et pathétique, ce nouveau lot devait être préféré, puisqu'il fallait opter. Duprez nous révéla cette voix qu'il s'était faite; elle séduisit les plus difficiles par son charme et sa douceur; elle porta bientot son retentissement dans toute la salle. On avait admiré le style ferme, élégant de ce virtuose; sa mise de voix, sa prononciation dès la première phrase du récitatif; le duo, le trio lui valurent des applaudissements très flatteurs, et l'air final, qu'il dit avec une expression, un charme ravissants, excita les transports d'un enthousiasme général. D'une taille au-dessous de la moyenne, Duprez ne brillait point par son extérieur, et son jeu dramatique n'avait rien d'extraordinaire, sa victoire n'en fut pas moins complète. *Guillaume Tell* prit alors une existence à nouvelle; Dérivis, Levasseur, Mme Dorus contribuèrent puissamment à la solennité de cette reprise, et le chef-d'œuvre de Rossini reçut enfin du public entier le tribut d'admiration qu'il n'avait obtenu jusqu'alors

que des connaisseurs. La recette de la deuxième représentation fut de 10,040 fr.

Chaque *acteur* à son tour a brillé sur la *scène*.

C'est ainsi que je répondais aux mille questionneurs qui me demandaient mon avis sur Nourrit et Duprez. On veut absolument comparer des acteurs dont les moyens de plaire, n'ayant aucun rapport entre eux, ne sauraient être mis en parallèle. Duprez était un plus grand chanteur que Nourrit, il y avait plus de maitrise, de musique dans son style, mais Nourrit se montrait un héros d'opéra plus complet.

Alizard débute modestement dans *les Huguenots* par le rôle de Saint-Bris. On n'en applaudit pas moins le talent de ce chanteur, dont la voix puissante, ronde, juste, d'un timbre flatteur, réunit le diapason de la basse aux notes élevées du baryton. 23 juin 1837.

Les Mohicans, ballet en un acte, de M. Guerra, musique de M. Adam, passe rapidement sur la scène, et nous laisse une jolie danseuse de plus, Mlle Nathalie Fitz-James. 5 juillet.

La Chatte métamorphosée en Femme, ballet en deux actes, de MM. Ch. Duveyrier et Coralli, musique de M. Monfort, Mlle Fanny Elssler joue et danse le rôle de la femme-chatte avec beaucoup de gentillesse. Ce ballet, calqué sur une comédie du même littérateur, déjà représentée sur le théâtre du Gymnase, réussit médiocrement. 16 octobre.

Rossini retourne en Italie, il part en jetant les yeux sur l'inclyte Lutèce, comme jadis le roi de Numidie porta ses regards sur Rome; il adresse à notre capitale cette brève allocution : — Je reviendrai quand les Juifs auront fini leur sabbat. » Bien prit à Rossini d'avoir fait retraite. Deux mois après, il eût été grillé, mis en cendres comme un hérétique dans l'*auto da fe* du Théâtre-Italien, détruit, pendant la nuit du 13 au 14 janvier 1838, par un incendie. Rossini logeait, dormait sous les combles de la salle, dix mètres au-dessus des frises.

Après une maladie qui l'avait éloignée de la scène, Mlle Falcon reparaît dans *les Huguenots*, le 15 janvier 1838. Cette repré-

sentation lui fait éprouver une si grande fatigue, que le repos devient nécessaire pour le rétablissement complet de sa voix. Mlle Falcon se dirige vers l'Italie.

Guido et Ginevra ou la Peste de Florence, opéra en cinq actes, de M. Scribe, musique de M. Halévy. On trouve dans cet opéra, fort ennuyeux d'ailleurs, des fragments d'une haute portée : l'air de Guido, celui de Ginevra, chantés dans le souterrain ; le chœur *Vive la peste!* sont faits de main de maître. La romance du premier acte mérite d'être citée. Mme Stoltz remplit très bien le rôle secondaire de Ricciarda ; cette actrice va bientot s'emparer de la dictature et du premier emploi.

5 mars 1838.

Maintenant, je suis forcé d'entrer dans le désert de Sahara ; voudrez-vous bien m'y suivre, et braver les sept années de famine musicale que nul prophète, pas même celui de Meyerbeer n'aurait osé prédire à notre Académie? Les sept vaches maigres, décharnées, squelettes horribles, que le chaste Joseph vit en songe, vont se présenter à nos yeux; tâchez de ne pas reculer à leur aspect. Faites vos efforts les plus grands, tenez-vous à quatre afin de ne pas bâiller en me lisant, comme vous avez bâillé dix mille fois en assistant à la représentation des ouvrages déplorables, aux défaites honteuses, que je suis contraint de rappeler à votre souvenir. Maintenant, peu de critique, ce préambule doit m'en dispenser ; presque plus de succès, mais aussi plus de chutes. Tout est applaudi par les claqueurs à gages qui remplissent la salle, presque tout est dédaigné par le public. Indiquer le nombre des représentations d'un opéra ne signifierait plus rien, ce serait seulement annoncer qu'une rapsodie, obstinément reproduite sur l'affiche, a contribué plus souvent à vider la salle et la caisse du théâtre.

Le 5 mai 1838, les virtuoses de plusieurs théâtres représentent, au bénéfice de Mlles Elssler, deux actes du *Mariage de Figaro*, comédie ; *la Volière*, ballet-pantomime en un acte, de Mlle Thérèse Elssler, musique de M. C. Gide ; un acte de *Lucia di Lammermor ; le Concert à la Cour*, opéra comique ; la soirée est terminée par des tableaux vivants. Des acteurs, en costume,

dans une parfaite immobilité, paraissent groupés de manière à reproduire l'effet de tel ou tel tableau connu. Ce spectacle, dans le gout allemand, n'eut aucun succès. Plus tard, il en obtint beaucoup, en d'autres lieux, quand on imagina de montrer les personnages en état de nature ou discrètement couverts par un maillot bien ajusté. Mlles Elssler emboursèrent une recette de 30,000 fr. *La Volière* ne reparut que trois fois sur la scène, après cette première exhibition.

Mlles Lucile Grahn, Danoise et Dumilâtre débutent dans le ballet. Mlle Grahn ne tarde pas à se placer au premier rang.

Benvenuto Cellini, opéra en deux actes, de MM. Léon de Wailly et Barbier, musique de M. Hector Berlioz. 3 septembre 1838.

Un gentilhomme de plus vient se joindre à notre royale Académie, le vicomte de Candia, fils du gouverneur de Nice, y débute sous le nom de *Mario*, le 30 novembre 1838, avec le plus grand succès dans *Robert-le-Diable*. Jeune et brillant chevalier, il réunit les qualités nécessaires pour représenter dignement Robert. Sa voix puissante, limpide, étendue, séduit, enchante l'assemblée entière. La salle était comble.

La Gipsy, ballet en trois actes, de MM. de Saint-Georges et Mazilier, musique de MM. Benoist, Thomas et Marliani, réussit le 28 janvier 1839. Mlles Elssler s'y distinguent, et M. Mazilier y prend possession de la charge de maître de ballets.

Après avoir donné des représentations heureuses à Marseille, à Toulouse, à Lyon, à Bruxelles, de retour à Paris en janvier 1838, Nourrit, incessamment préoccupé de sombres pensées, part quelques mois après pour l'Italie. Il triomphe à Milan comme à Florence; un nouveau chagrin l'attendait à Naples. Nourrit avait préparé deux livrets d'opéras italiens, il desirait les mettre en scène et se faire entendre dans des rôles disposés pour son double talent. *Polyeucte* de Corneille était un de ces drames ajustés en opéras. Donizetti s'empressa d'en écrire la musique, mais la censure ne permit pas de produire sur le théâtre un sujet religieux. Au moment où notre virtuose allait débuter à Naples dans un rôle de sa façon, il lui fallut renoncer au succès brillant qu'il en espérait. Dès lors, une profonde mélan-

colie s'empara de son esprit; tous les symptômes alarmants, qui s'étaient déclarés à Marseille reparurent, et c'est dans cette disposition qu'il se fit entendre aux Napolitains. Il réussit pourtant à merveille dans *il Giuramento* de Mercadante, *Norma* de Bellini. Peu de temps après, aux tristes préoccupations de Nourrit, vint se joindre l'idée bizarre que les applaudissements accordés à son talent par les Napolitains n'étaient qu'une dérision. Rien ne put lui faire abandonner cette funeste pensée; elle acheva la perte de sa raison. A la suite d'une représentation donnée au bénéfice d'un acteur, où notre ténor chanta par complaisance, l'excès de son délire le porte à se lever avant le jour, à se précipiter dans la cour de l'hotel qu'il habitait. Il y trouva la mort, le 8 mars 1839, à cinq heures du matin.

Cette fin déplorable est le dernier acte d'un délire qui s'était manifesté deux ans auparavant à Marseille. Nourrit avait une bonté de cœur parfaite, il aimait tendrement sa famille, ses amis; les sentiments religieux, dont il fit preuve constamment, l'auraient préservé d'un suicide, s'il eût conservé sa raison.

Le Lac des Fées, opéra en cinq actes, de MM. Scribe et Mélesville, musique de M. Auber. Mlle Nau remplit d'une manière très gracieuse le rôle principal de cette pièce, et Mlle Élian celui d'un jeune pâtre.

Mlle Nathan, jeune et belle Marseillaise, est accueillie avec faveur dans *la Juive*. 24 mai.

La Sylphide nous présente un danseur agréable et léger; Petitpa, dont le nom était déjà fameux à l'Opéra, fait son premier début le 10 juin.

Mlles Elssler se signalent de nouveau dans *la Tarentule*, ballet en deux actes de MM. Scribe et Coralli, musique de M. C. Gide, offert au public le 24 juin, pour la première fois.

Mlle Lucile Grahn triomphe dans le troisième acte de *Don Juan*, le pas qu'elle y danse est vivement applaudi.

La Vendetta, opéra en trois actes, de MM. Léon et Adolphe, musique de M. de Ruolz.

La Xacarilla, opéra en un acte, de M. Scribe, musique de Marliani, est applaudi; Mme Stoltz y figure bien dans un rôle travesti.

M. Édouard Monnais, homme de lettres, est installé comme directeur adjoint à M. Duponchel. 15 novembre 1839.

Le Drapier, opéra en trois actes, de M. Scribe, musique de M. Halévy. 6 janvier 1840.

Après une absence de deux ans et deux mois, Mlle Falcon reparaît le 14 mars 1840, dans une représentation donnée à son bénéfice. Le spectacle se composait de *la Juive* et du quatrième acte des *Huguenots*. A son entrée, cette virtuose semble fort émue, on l'applaudit généralement. Elle tombe évanouie dans les bras de Duprez; les choristes la soutiennent et la conduisent hors de la scène. A son retour, le public ménage la sensibilité de l'actrice en gardant le silence. Mlle Falcon essaye alors de remplir la tâche qu'elle s'est imposée; soit frayeur, soit qu'elle ne fût pas remise entièrement, elle ne peut faire sonner les notes médiaires de sa voix. Les sons aigus, les notes graves sortaient assez bien; mais le débit tragique n'est pas là. Depuis ce jour funeste, l'Académie est privée de sa cantatrice par excellence; et l'emploi, qu'elle tenait d'une manière si brillante, vacant depuis deux ans, l'est encore aujourd'hui.

Les Martyrs, opéra en quatre actes. C'est le *Polyeucte* de Corneille arrangé par A. Nourrit, musiqué par Donizetti. 10 avril 1840.

Mlle Julian débute par le rôle d'Alice dans *Robert le Diable*, et réussit. Elle est engagée pour un an après avoir paru dans *la Juive* et *les Huguenots* avec le même bonheur. 27 avril.

Le 1er juin 1840, M. Léon Pillet prend le titre de *directeur de l'Académie* et gouverne ce théâtre avec M. Duponchel, qui lui cède bientot sa part de souveraineté. M. Édouard Monnais remplace M. Pillet dans ses fonctions de commissaire royal, et se montre joyeux de sa bonne fortune.

Marié, ténor, Mme Roulle sont très bien accueillis dans *la Juive*. 3 juin.

La salle de l'Opéra n'est point assez grande pour contenir tous les amateurs qui desirent assister aux quatre représentations données par Mlle Taglioni le 7 juillet et les jours suivants.

Le 26 juillet 1840, cloture pour restauration de la salle, que l'on décore en rouge et or. Un rideau d'avant-scène représente

Louis XIV signant le premier privilège de l'Académie royale de Musique, accordé le 28 juin 1669 à l'abbé Perrin. Ce Français, fondateur de l'opéra français, fut dépossédé trois ans plus tard, en 1672, par l'Italien Lulli. L'usurpation que les sourdes menées d'un brigand, le crédit de la courtisane Montespan avaient préparée et favorisée, s'accomplit secrètement. On se garda bien de donner à cette odieuse spoliation la solennité, la pompe, l'appareil offerts à nos yeux par le burlesque rideau. Le croirez-vous? c'est ce même Lulli que le peintre nous a reproduit comme tenant le premier rang parmi les directeurs de l'Opéra, recevant le privilège, qu'il ne reçut jamais des mains de Louis XIV. Voilà pourtant comme on dessine l'histoire sur la toile de notre grand théâtre lyrique!

Loyse de Montfort, cantate de MM. Émile Deschamps et Bazin, est exécutée à l'Académie royale de Musique, le 7 octobre, et réussit de telle sorte qu'on la redit plusieurs fois encore. C'est la première et la dernière pièce de ce genre que l'on ait écrite en vers. L'Institut s'était contenté jusqu'alors de la prose consonnante pour les cantates destinées à ses concours de composition musicale; il se hata de revenir à ses moutons, et leur fit de nouveau ruminer de la prose.

Le Diable amoureux, ballet en trois actes, de MM. de Saint-Georges et Mazilier, musiqué par MM. Benoist et Reber.

Mlle Loeve, cantatrice allemande, aurait pu succéder à Mlle Falcon; Mlle Loeve n'est point engagée à cause de sa belle voix et de son talent. Jenny Lind, qui depuis a triomphé dans les deux hémisphères, sollicite une audition et ne peut l'obtenir. Le directeur Léon Pillet protégeait Mme Stoltz, actrice dont la voix grave ne convenait point aux rôles écrits pour Mlle Falcon. Les musiciens furent donc invités à composer tout un répertoire nouveau pour la nouvelle actrice.

Le Comte de Comminges, tragédie de Baculard Darnaud, que plusieurs avaient déjà refaite, est arrangée d'une manière très-adroite par MM. Scribe, G. Waëz et A. Royer. Elle devient un de nos meilleurs livrets d'opéras. Musiqué par Donizetti, cet ouvrage réussit admirablement. Son nouveau titre est *la Favo-*

rite. M. Albert, maître de ballets, en avait composé les divertissements. Barroilhet, chanteur français que l'Italie nous rendait, se fait connaître dans *la Favorite.* Sa voix de baryton, d'un timbre flatteur et gouvernée avec art, plaît beaucoup et s'unit fort bien à celles de Duprez et de Levasseur. Mme Stoltz chante convenablement un rôle fait à sa taille, et se distingue par son talent de comédienne. Ce n° 1 du répertoire qu'il fallait créer pour Mme Stoltz ouvrit la marche par un succès; mais hélas! que de chutes lui serviront de cortège! 2 décembre 1840.

Rétablir la voix de contralte à l'Académie et lui donner une partie importante, principale même, était une heureuse idée. Mlle Maupin avait brillé dans cet emploi 136 ans plus tot, mais sa voix grave était dominée par le soprane brillant de Mlle Journet. Il faut que l'édifice musical soit complet, que les flûtes, les hautbois, les violons sonnent dans les hautes régions de la mélodie. Tancredi, Arsace, Malcolm ont une Amenaide, une Semiramide, une Elena, qui les escorte; dans *l'Italiana in Algeri*, nous voyons Zulmé, personnage dont l'unique mission est de chanter le *riquiqui*, de faire sonner à l'aigu les notes qu'on ne saurait demander au contralte d'Isabella. Si Mme Stoltz avait figuré dans une œuvre nouvelle en compagnie d'un soprane strident et leste, fraternisant avec lui, tout marchait dans l'ordre et s'ajustait à merveille. Mais notre contralte voulait être seul, toujours seul, c'est-à-dire être la seule poule d'une infinité de coqs. Voyez dès lors quel voile funèbre dut s'étendre sur l'ensemble vocal de nos opéras. Le rôle de la Favorite nous donnait encore le diapason du demi-soprane; ceux de la reine de Chypre et d'Odette furent plongés dans les ténèbres du contralte. Plus de soprane, plus de musique vocale possible, elle fut bannie de l'Académie consacrée à cet art, et l'opéra-franconi s'éleva sur les ruines de la scène illustrée par Gluck et Rossini.

Mlle Catinka Heinefetter débute dans *la Juive*, on applaudit la nouvelle Rachel le 4 janvier 1841.

Le ténor Mario ne se plaisait pas du tout à l'Académie. Le directeur Pillet n'avait d'autre desir que celui de signer le congé d'un chanteur plein d'avenir. Lorsque l'on est du même

avis, il est fort aisé de s'entendre. La condition de cette retraite fut une représentation donnée au bénéfice de Mario, l'affiche l'annonçait du moins, mais dont le directeur toucha la recette, le 19 janvier 1841. Mario, qui déjà s'était produit avec bonheur au Théâtre-Italien, y prend un engagement définitif. Le directeur de l'Opéra s'applaudit, se réjouit d'avoir congédié ce ténor précieux. Les regrets succéderont bientot à cette imprudente hilarité.

Mlle Carlotta Grisi, ballérine charmante, est accueillie avec transport; cette virtuose exécute un pas dans *la Favorite*, le 26 février.

Le Comte de Carmagnola, opéra en deux actes, de M. Scribe, musique de M. A. Thomas. 19 avril. M. Thomas (Ambroise) aventure sur jeu sa mise et la perd.

L'Académie renvoie une de ses danseuses les plus agréables; Mme A. Dupont : nouvelle imprudence.

Bouché débute dans l'emploi de première basse; il est engagé.

Le 21 mars 1841, reprise solennelle de *Don Juan*, Barroilhet y chante le rôle principal. Mmes Dorus, Nau, Heinefetter représentent Anna, Zerline, Elvire.

Le Freyschütz, opéra en trois actes, traduit de l'allemand par MM. E. Pacini, H. Berlioz, musique de C. M. de Weber. 7 juin 1841. Marié, Brémond, Mlles Dobré, Nau, tenaient les principaux rôles dans ce chef-d'œuvre que l'on voulut donner tout entier. L'épreuve faite à l'Odéon, le 7 décembre 1824, aurait dû tenir en garde les nouveaux traducteurs contre une libéralité funeste. J'étais en Provence où je passai deux ans; je ne sais quel journal m'apprit que Mme Stoltz avait chanté la partie d'Agathe de ce *Freyschütz*. De là vient l'erreur que vous remarquerez dans mes lettres adressées à M. Pillet, à M. Roqueplan au sujet du *Barbier de Séville*.

J'ai sous les yeux ce que m'écrivait plus tard un des prédécesseurs de M. Pillet. Je n'en citerai qu'une phrase : — En attendant les ouvrages nouveaux, et surtout celui de Meyerbeer (*le Prophète*), nous avions décidé la reprise de *Fernand Cortez*, et la mise en scène du *Freyschütz* avec tout l'éclat digne de l'Académie royale de Musique. » Cet éclat radieux

n'empêcha point le chef-d'œuvre de s'évanouir. A qui la faute?

Giselle ou les Willis, ballet en deux actes, de MM. de Saint-Georges, Th. Gautier et Coralli, jolie musique de M. Adam, décors de M. Cicéri. Les sylphides ont remplacé les divinités mythologiques à l'Opéra. Giselle, représentée par Mlle Carlotta Grisi, se fait une cour nombreuse d'admirateurs. 28 juin 1841.

Poultier, jeune ténor, fait entendre sa voix charmante dans *Guillaume Tell*, le 4 octobre.

Delahaye, autre ténor, paraît avec succès dans *Robert le Diable*, le 26 novembre.

La Reine de Chypre, opéra en cinq actes, de M. de Saint-Georges, musique de M. Halévy. Mise en scène de 96,060 fr. 5 c., 642 costumes nouveaux. Musique bien faite, mélodie homœopathique; grand rôle pour Mme Stoltz, qui s'y comporte en comédienne exercée. 22 décembre 1841.

Mlle Morel débute le 10 avril 1842 dans *la Juive*.

Le ténor Raguenot est engagé le 22 mai.

Mlle Noblet quitte le théâtre après vingt ans de succès dans la pantomime et la danse. C'est la dernière virtuose française. A son départ, le premier emploi de la danse passe en des pieds étrangers. Mlle Carlotta Grisi brille au rang suprême, et jouit de toute la faveur du public.

L'Académie fait coup double le 22 juin 1842, en représentant *le Guerillero*, opéra en deux actes, de MM. Théodore Anne et A. Thomas, suivi de *la Jolie Fille de Gand,* ballet en trois actes de MM. de Saint-Georges et Albert, musique de M. Adam. Ce ballet est une deuxième édition de *Victorine ou la Nuit porte conseil*, mélodrame de Signol. *La Jolie Fille de Gand* est remarquable en ce que les frais de sa mise en scène s'élèvent à la somme de 51,993 fr. 70 c. Aucun ballet, où les chanteurs ne figuraient pas, n'avait encore atteint ce chiffre. M. Thomas (Ambroise) met sur jeu deux actes nouveaux et perd de nouveau la partie.

Les théâtres royaux sont fermés pendant cinq jours, à dater du 30 juillet, à cause des funérailles du duc d'Orléans, mort le 13 de ce mois.

Le Vaisseau Fantôme, opéra en deux actes de M. Paul Fou-

cher, musique de M. Dietsch, compositeur estimé. 9 novembre 1842.

La Péri, ballet fantastique en deux actes, de MM. Th. Gautier et Coralli, musique de Burgmüller. 22 février 1843.

Charles VI, opéra en cinq actes, paroles de Casimir Delavigne, musique de M. Halévy. La mise en scène de ce mélodrame coûte 96,808 fr. Barroilhet et Mme Stoltz y sont fort applaudis. 15 mars 1843.

Dom Sébastien, roi de Portugal, enterrement en cinq actes, paroles de M. Scribe, musique de Donizetti; frais de mise en scène 65,377 fr. 65 c. 13 novembre 1843.

Lady Henriette ou la Servante de Greenwich, ballet en trois actes de MM. de Saint-Georges et Mazilier, musique de MM. de Flottow, Burgmüller et Deldevez. Ce ballet est une imitation de *la Comtesse d'Egmont*, vaudeville représenté sur le théâtre des Variétés, du *ballet des Chambrières à louer* produit par Chevalier devant la cour de Louis XIII en 1617. 21 février 1844.

Le Lazzarone, opéra en deux actes, de M. de Saint-Georges, musique de M. Halévy. 29 mars 1844.

Eucharis, ballet en deux actes, de MM. Léon Pillet et Coralli, musique de M. Deldevez. 7 aout 1844.

Parmi les drôleries dont M. le directeur avait orné son ballet, je dois citer le tableau d'une piquante nouveauté qui montrait Calypso, la nymphe inconsolable, se promenant dans ses grottes en camisole de nuit, un bougeoir à la main. Notez, s'il vous plaît, que le drame était sérieux et nullement empreint d'une couleur bouffonne.

Otello, opéra en trois actes, musique de Rossini, traduit par MM. Waëz et Royer. 2 septembre 1844.

Et ce fut réellement un 2 septembre, un massacre de la partition de Rossini. Mme Stoltz cédait au ténor Gardoni tous les passages qu'elle n'osait attaquer. Les roulades ébrechées de cette virtuose ne sortiront jamais de mon oreille. Les phrases les plus brillantes, les traits victorieux du rôle de Desdémone avaient été judicieusement supprimés.

Richard en Palestine, opéra en trois actes, *en vers*, je dois en faire la remarque, tous les livrets d'opéra, deux traductions

exceptées, ayant été jusqu'alors écrits en prose. C'est à M. Paul Foucher que l'Académie doit cette heureuse innovation. La musique de *Richard en Palestine* était de M. Adam. 7 octobre 1844.

Grand concert où l'on exécute *la Création du Monde*, oratoire de Haydn, l'ouverture d'*Obéron* de Weber, un chœur de *Judas Macchabée*, oratoire de Hændel, 8 chanteurs récitants, 150 choristes, 245 symphonistes y compris leurs chefs, 503 musiciens, exécution excellente.

15 novembre. Obin, première basse, débute dans *le Comte Ory ;* belle voix, beau talent, bel acteur, beau succès, qui ne se fait pas attendre longtemps, s'il ne se déclare tout de suite.

Marie Stuart, drame lyrique en cinq assassinats et six costumes pour Mme Stoltz. Paroles de M. Th. Anne, musique de M. Niedermeyer. Frais de mise en scène 79,941 fr. 50 cent. 6 décembre 1844.

Pendant l'année 1844-1845, l'Académie donne 184 représentations, nombre qu'elle n'avait plus atteint depuis 1785-86, et qui même avait été réduit à 142 en 1810-11. Cette augmentation est due à quelques douzaines de petites danseuses viennoises qui manœuvrèrent avec une grace, un caprice, un ensemble délicieux sur notre grande scène. Tombées au chiffre le plus bas sous l'influence de la *prima donna assoluta,* les recettes s'élevèrent sur-le-champ à10,000 fr. et s'y maintinrent aux représentations nombreuses où figuraient les gentilles virtuoses. Le caissier n'avait depuis longtemps gouté les douceurs d'une pareille abondance ; elle fut de courte durée, le départ de la colonie allemande, qu'un amour-propre blessé ne congédia pas sans plaisir, ramena la peste, la grêle et la famine au sein de notre Académie.

Le Diable à Quatre, ballet en trois actes de MM. de Leuven et Mazilier, musique de M. Adam. Succès. 11 aout 1845.

Ce ballet est fait avec une pièce anglaise que Sedaine avait arrangée en opéra comique, représenté à Paris, sous le même titre, en 1757.

L'Étoile de Séville, opéra en quatre actes, de M. Hippolyte Lucas, musiqué par M. Balfe. Étoile filante que représente Mme Stoltz. 17 décembre 1854.

Lady Aldborough venait de mourir. Cet accident seul pouvait la séparer de sa gouvernante, aux mœurs austères, pleine de zèle, d'intelligence et de dévouement. Mlle Duvernay voulut s'attacher une personne accomplie à ce point. On s'entendit sur la partie financière; mais au jour fixé, la femme de chambre anglaise écrit qu'elle ne peut entrer au service d'une maitresse non encore mariée, circonstance qu'elle ignorait lors de leurs arrangements. Désespoir de la danseuse; c'était la situation de Clari dans le ballet de ce nom. Frappée au cœur, Mlle Duvernay veut rester seule; ce coup funeste altère la santé de notre virtuose. Malade, elle garde le lit, verse un torrent de larmes, jusqu'à ce qu'enfin celui qui l'aime vient lui dire : — Soyez ma femme. » Le mariage s'accomplit, on l'affiche à Paris, on le célèbre à Londres en juillet 1845. Perfide, ingrate envers la danse, envers ses maîtres qui voyaient en elle une Taglioni, Mlle Duvernay préfère aux joies enivrantes du théâtre un mari possédant quelques millions... de rente.

De 1820 à 1845, nous voyons s'éteindre toute une génération de ballérines françaises. Mlle Duvernay seule finit le roman de sa vie d'une manière poétique et passionnée. Mlles Noblet, Pauline Leroux, Legallois, Julia de Varennes, Vigneron, Vagon, Varin, Mmes Dupont, Montessu; Mlle Albertine Coquillard, un instant l'objet de tendresses princières; Mlle Roland, la dernière de nos danseuses dont l'écrin ait valu cinquante mille francs, ces virtuoses, qui toutes ont eu leurs instants de faveur à l'Opéra, sont rentrées dans la vie privée, sans éclat, sans bruit, vivant modestement dans quelque faubourg. Elles vont au marché, ne mettent plus à la loterie parce qu'elle est supprimée, et finissent tristement leurs jours, non dans la misère, mais dans la médiocrité, dans un parfait oubli de leur gloire passée. Mlle Duvernay, transfuge habile et volontaire, vivra dans l'opulence, en grande dame, ayant une femme de chambre anglaise, aux mœurs austères, aux grandes façons. Mme Lyne-Stepsens a gagné le seul quine sorti depuis trente ans à la loterie de l'Opéra.

Lucie de Lammermour, musique de Donizetti, opéra en

trois actes, traduit de l'italien par MM. Waëz et Royer. 20 février 1846.

Cet opéra fut mis en scène parce qu'on se flattait que Duprez succomberait en cette périlleuse entreprise; il y triompha d'une manière éclatante.

L'expérience a prouvé trente fois depuis deux siècles que tout le fourniment de l'opéra-franconi, cet attirail de chassis, de costumes, de décors, d'accessoires, renouvelés *inutilement* à grands frais, ruinait l'art et le théâtre. Les vieux costumes, les vieilles armures, les vieux décors sont tout aussi bons à la scène que les vieux diamants. Les opéras tombés permettent que leur équipement soit mis en réserve, ployé, serré dans les armoires pour être remis en lumière plus tard et pour une meilleure occasion.

En province, on met sur ses pieds un grand opéra dans vingt-cinq jours; à Paris dans vingt-cinq mois; on est resté même cinq ans sans en produire aucun sur notre scène. Le moyen terme est aujourd'hui d'un an. Cet énorme délai, dit-on, est nécessaire pour donner aux peintres, aux machinistes, aux tailleurs, aux fabricants d'épées, d'arquebuses, de masques et cabochons, le temps d'ajuster leurs flûtes; pour donner à la caisse du théâtre le temps de se ravitailler, afin de subvenir à ces frais divers. J'en admets la nécessité; mais si cette dépense est follement engagée pour des ouvrages pris au hasard par des directeurs merveilleusement inhabiles; si leur bévue de 1842, précédant celle de 1843, doit les laisser au dépourvu jusqu'à ce qu'une défaite nouvelle vienne proroger indéfiniment leur infortune, je dirai que l'attirail de mise en scène est un instrument de dommage, de ruine. Quand les Parisiens auront défilé quinze ou dix-huit fois devant votre lanterne magique, croyez-vous qu'ils seront bien pressés d'y revenir? Le Panorama donne bien autre chose pour 1 fr. 50! et *la Biche au Bois! les Pilules du Diable!* véritables opéras-franconi, bien supérieurs en mérite à ceux que l'on admire à l'Académie, puisqu'ils attirent plus longtemps une foule plus nombreuse, et n'ont pas besoin de chanteurs, accessoire très dispendieux. Que de virtuoses,

académiciens de passage, ont été payés richement pour compter des pauses en attendant que les peintres eussent décoré leurs salons de musique! A ces voix jeunes, brillantes, exercées, donnez de vieux chassis, friperie de magasin. Réservez les cages dorées pour les voix mal sonnantes, usées, pour les opéras de rebut dans lesquels on chercherait vainement une phrase de mélodie : *suum cuique.*

Dicté par la sottise en personne, exploité par la routine opiniâtre, le système de notre grand théâtre lyrique est le comble de l'erreur, de la niaiserie. L'expérience l'a prouvé depuis longtemps, chaque jour elle le démontre; mais comme ainsi soit que le bon peuple français paie toujours le plein comme le vide, qu'il paie même les pots cassés, à quoi serviront mes impertinentes observations? Je ne les ferai pas moins, j'ai le courage, la ténacité que donnent le droit, la raison, le bon sens.

Un directeur quelconque, les yeux bandés ou non, vous savez que cette précaution doit être absolument inutile, un directeur de notre Opéra plonge la main dans le sac et tire le numéro de l'ouvrage qu'il destine aux plaisirs de la capitale. Cet élu du hasard,

C'est l'opéra que je veux dire,
Et non l'homme, on pourrait aisément s'y tromper.

Cet élu du hasard est le panier dans lequel l'aveugle direction va mettre tous ses œufs de Pâques et de Noël, ses œufs de toute l'année. Hélas! elle n'a pu s'apercevoir que c'était un panier percé. Patatras! voilà tous les œufs par terre, plût à Dieu que ce fût une omelette fantastique! elle est réelle, il faudra macher à vide pendant toute l'année, *boulotter* avec les vieilles pièces et laisser au fond de l'abîme la nouveauté qui vient de s'y précipiter. En voilà pour douze mois, que dis-je? pour douze fois douze mois! Depuis douze ans et plus, je ne rencontre que de somptueux paniers plus ou moins percés, parmi tous les opéras mis en scène avec tout le fracas et l'artifice des costumes et décors. C'est un abattis général, une série de chutes plus ou moins honteuses, plus ou moins décentes, deux seulement pourraient être qualifiées du titre peu satisfaisant de *succès d'estime.*

Au milieu des débris de tous ces naufrages, où tant de chassis précieux, tant de peintures admirées, tant d'or et tant de satin flottaient à vau-l'eau, qu'ai-je vu surgir, triompher, s'élever jusqu'aux frises, jusqu'aux étoiles? Que vois-je encore en 1855? deux opérettes, lancées tout uniment, sans aucune cérémonie, et pour lesquelles on n'avait pas fait la moindre dépense. Bien mieux! plusieurs aimaient à croire, nourrissaient en leur ame l'espoir agréable et flatteur qu'une de ces pièces tomberait tout à plat, et ne manquerait pas d'entrainer Duprez dans sa chute. Vous voyez qu'il s'agit de *Lucie de Lammermour*. Il est inutile de vous dire que *la Favorite* porte le n° 1 des opérettes dont j'ai voulu proclamer la victoire. La musique de ce n° 1 est pauvre mais honnête, souvent triviale, mais toujours chantable, qualité d'autant plus précieuse qu'elle est plus rare aujourd'hui. Cette œuvre de Donizetti repose sur un livret excellent, production de neuf auteurs, dont les trois derniers sont MM. Scribe, Waëz et Royer. Dans *Lucie* le musicien a tout fait, le drame en est pitoyable.

Douze opéras, grand patron, douze opéras tombés malgré le riche secours des pompes, du fracas de la mise en scène; deux opérettes mélodieuses remportant une victoire éclatante sans être appuyées par ces accessoires si chers à M. Meyerbeer! et que l'on estime indispensables, me paraissent un argument sans réplique, une raison plus que suffisante pour engager nos directeurs d'opéras à se lancer enfin dans la bonne voie en abandonnant tout ce fatras de peintures et de satin. Sérieux, infiniment sérieux de ma nature, je ne puis m'empêcher de rire en voyant les pataugeurs de l'Académie faire tomber douze drames lyriques en les couvrant de tout l'or du décorateur; et, changeant de tactique et de batterie, voulant effondrer la pièce et l'acteur, procurer un succès merveilleux à Duprez, à *Lucie* en ne dépensant pas six liards pour la mise en scène de cet opéra. Oh! les habiles gens que voilà, la, la! N'ont-ils pas la sympathie du public? pour le démontrer aux plus incrédules, n'ont-ils pas fait la preuve et la contre-épreuve de leur sagacité?

Vous venez de voir un directeur de spectacle tirant sur ses

acteurs. La diplomatie ténébreuse du théâtre peut l'engager parfois à diriger ses coups sur les ouvrages qu'il a mis en scène avec un bonheur qui le contrarie. Un auteur bien payant l'indemnise, et la pièce nouvelle est sacrifiée à l'instant; elle est recommandée avec chaleur aux journalistes afin qu'ils en disent *beaucoup de mal.*

Moïse au Sinaï, ode-symphonie, paroles de M. Collin, musique de M. Félicien David, exécutée le 21 mars 1846. Ce maître s'était déjà signalé par *le Désert*, œuvre du même genre. Moins heureux en donnant *Moïse*, il a pris une brillante revanche le 7 mars 1847 : *Christophe Colomb* a réussi complètement.

Paquita, ballet en deux actes, de MM. Paul Foucher et Mazilier, musique de M. Deldevez. 1er avril 1846. Succès.

Les dames du siècle dernier se plaisaient infiniment à voir danser les virtuoses du sexe masculin. Si quelque directeur de l'Opéra s'était avisé de priver ces chevalières des objets de leur vive affection, d'éloigner de leur poste éminent Pécourt, Blondy, Marcel, Dupré, Gaétan Vestris, Lany, Javillier, Dauberval, Auguste Vestris, Lepic, Nivelon, Deshayes, Laborie, ou tout autre danseur élégant et vigoureux, princesses, duchesses, marquises, comtesses, baronnes, chanoinesses, présidentes se seraient révoltées. Furieuses, elles auraient fait jeter l'impertinent directeur dans un cachot de la Bastille, s'il n'avait été préalablement assommé, lacéré.

Pierre Gardel voulut mettre en scène *Télémaque* en 1788. On dédaigna ce ballet par la raison que deux hommes seulement y figuraient au milieu d'une colonie de femmes. Télémaque et Mentor! le moyen d'animer une action avec deux héros dont un ne devait pas danser! Il fallut que l'auteur profitât de la révolution de 1789, de la démolition de la Bastille, pour tenter un coup d'État en produisant son *Télémaque* en 1790.

Nos mœurs théatrales sont aujourd'hui changées au point qu'en 1832 on approuva les réformes faites dans le personnel des ballets. Le nombre des danseuses fut augmenté considérablement, on diminua celui des danseurs, et ceux que l'on garda perdirent une grande part de leur importance. En 1846, des

danseuses revêtent le pantalon collant, la veste et la pelisse des hussards ; elles font une audacieuse irruption dans le domaine de leurs camarades masculins ; la toute-puissance n'est plus du coté de la barbe, et nulle révolte ne se manifeste aux loges comme à l'amphithéâtre. Les gentils hussards de *Paquita* sont accueillis de la manière la plus gracieuse. Le parterre en est enchanté, les loges applaudissent. Nos dames spectatrices ont-elles changé de gamme depuis 1789? N'ont-elles plus voix au chapitre depuis cette révolution? Ma timidité naturelle m'empêche de répondre à ces questions.

David, opéra en trois actes de A. Soumet et M. F. Mallefille, musique de M. Mermet. Mme Stoltz représente David. 3 juin 1846.

La statue de Rossini, que nous devons à M. A. Étex, est placée dans le vestibule de l'Opéra le 15 juin 1846. Les images complètes des auteurs dramatiques sont par nous colloquées dans l'atrium des salles de spectacle; lieu fermé pendant le jour, lieu que l'on traverse le soir en courant. Ces statues, destinées à servir de dossiers aux controleurs, conservent leur droit de présence jusqu'au moment où de meilleures dispositions à prendre pour l'échange des marques et contre-marques font reléguer les marbres sous quelque hangar plus ténébreux encore. Témoin la statue de Grétry, qui, depuis longtemps, mise à la retraite, a disparu sans espoir de retour. Mme de Staal s'était peinte en buste dans ses écrits, je conseille aux auteurs de se faire modeler de cette manière ; ils pourront au moins passer de l'antichambre au salon, et n'auront plus à redouter la disgrâce que l'Opéra-Comique a fait éprouver à l'auteur de *Richard*, de *la Caravane*, d'*Anacréon*, et de tant d'autres opéras dont la verte vieillesse fait palir, jaunir les productions des musiciens eunuques de nos jours.

Ces faiseurs privilégiés disent maintenant, avec un critique de 1694 :

Combiner des accords est toute la musique;
L'effort est-il si grand? s'il fallait exceller,
Peut-être aurais-je tort de vouloir m'en méler;
Mais j'ai de la mémoire, et je saurais de reste

A *Cadmus* dépécé, coudre un lambeau d'*Alceste,*
J'enterai les morceaux le moins mal assortis,
La bataille des vents sur les songes d'Atys,
Joignant les pleurs d'Isis aux pleurs de Sangaride,
La rage de Médée à la fureur d'Armide,
La plainte de Syrinx aux regrets de Cérès,
Je ferai..... je ferai comme a fait Desmarets.
Nous sommes tous égaux par la mort de Baptiste;
L'opéra de larcins uniquement subsiste,
Et le Palais-Royal en a souvent joués
Que le Pont-Neuf lui-même aurait désavoués.
Avec éclat pourtant on les a vu paraître;
Il ne faut que l'appui d'un hardi petit-maître.
Le parterre est docile et trouve tout exquis
Dès qu'il est applaudi par un duc, un marquis;
Et le bourgeois sans gout mesure ses délices
Sur le maintien peu sûr d'un grand dans les coulisses.

BELLOCQ, *les Petits-Maîtres,* satire.

L'Ame en peine, opéra en deux actes, de M. de Saint-Georges, musiqué par M. de Flottow. 29 juin 1846.

Betty, ballet en deux actes, de M. Mazilier, musiqué par M. A. Thomas. C'est *la Jeunesse d'Henri V*, comédie de A. Duval, mise en entrechats. 16 juillet 1846.

Robert Bruce, pastiche en trois actes, arrangé par MM. Waëz, Royer et Niedermeyer avec de la musique de Rossini. Exécution déplorable à tous égards, pâtissiers et chanteurs font assaut de ridicule. 30 décembre 1846.

Dans les derniers jours de l'année, à Bologne, Rossini sort en voiture accompagné de son ami Lablache. — Lève la glace, l'air est froid, le vent souffle, il pourrait t'enrhumer, lui dit ce dernier. — Ne crains rien, ce sont les sifflets de *Robert Bruce* qui nous caressent le menton, cela ne peut me faire aucun mal; » répond le malin Rossini. Ce maître s'était déjà moqué solennellement, et par écrit, du *noble pastiche* dont on préparait l'exhibition malencontreuse.

Robert Bruce ne vaut pas *le Diable*, » dit un amateur peu

satisfait de voir défigurer ainsi, dans le nouveau *Robert*, des fragments de *la Donna del Lago*, de *Zelmira*, d'*Armida*.

Outrée du dépit que lui cause sa dernière mésaventure, Mme Stoltz, en scène, adresse une imprécation digne d'Ajax aux dieux immortels, en déchirant son mouchoir curieusement brodé.

Un pastiche ne peut être combiné que par une seule tête, écrit, disposé que par une seule main, que par un musicien prêt à composer les fragments qui doivent manquer à sa partition projetée; car il est impossible que les matériaux provenant de la plus riche démolition fournissent tout ce que va réclamer l'équipement d'un nouveau drame. Voilà quatre maîtres d'un talent éprouvé, reconnu, qui, chacun de son coté, pouvaient faire merveille et nous donner un chef-d'œuvre, ils tombent tout à plat. La faute en est aux dieux! à Mme Stoltz! non pas, s'il vous plaît, non pas; mais à vous qui follement avez réuni, mis à l'œuvre deux Italiens et deux Persans qui ne pouvaient s'entendre, se comprendre, se concerter sur aucun des nombreux détails de la mosaïque demandée. Je dois mettre Rossini de la partie puisqu'il a fourni les diamants et que l'on est allé jusqu'à Bologne obtenir des conseils de ce maître essentiellement dériseur. M. Niedermeyer est un compositeur éminent; MM. Royer, Waëz ont écrit l'un des meilleurs livrets qu'il y ait au monde, *la Favorite*, livret sans exposition, comme *Don Juan!* Je ne saurais porter plus haut le mérite des pâtisiers infortunés. Leur convoi s'est brisé par la seule raison que vous l'avez mis entre deux ou quatre locomotives puissantes, victorieuses, mais tirant en sens inverse.

Que la manœuvre soit commandée à l'Opéra par deux, par quatre machinistes en chef, et vous verrez des peupliers surgir au milieu d'un cachot, et la mer s'agiter au-dessus des étoiles. Voilà précisément le désordre que l'on a remarqué dans *Robert Bruce* où quatre arrangeurs, qui ne pouvaient s'entendre et se comprendre, ont eu l'adresse de déplaire au public, en lui présentant des éléments admirables, il est vrai, mais jetés au hasard; entassés comme on ferait des marbres, des tableaux, des siéges, des bijoux, des lustres, des tapis dans un garde-meuble;

que dis-je? dans un chariot de déménagement. Par un tour de force du même genre, de nouveaux arrangeurs n'avaient-ils pas déjà fait succomber en même lieu, sur un théâtre royal et muni de toutes les richesses vocales, instrumentales, avec les précieux secours du ballet et des prestiges d'une mise en scène féconde en miracles, n'avaient-ils pas démonétisé, réduit au néant ce *Robin-des-Bois* que le public de Paris applaudissait encore avec fureur à la 387e représentation donnée à l'Opéra-Comique après 327 victoires remportées à l'Odéon? Convenez qu'il faut être bien habile pour opérer un tel prodige.

Et tout n'était pas dit. Ce merveilleux *Freyschütz*, qui vous a donné *Robert-le-Diable*, livret et musique; ce *Freyschütz* qui triomphait dans l'univers entier, paralysé, devenu *repoussoir* à notre Académie, indigné, furieux, s'échappe un jour de son tombeau, le voilà fuyant sur le boulevard; on croit naturellement qu'il se dirige vers l'hôpital des fous pour y demander l'aumône d'un cabanon. Point du tout; le gaillard prend à gauche, c'est sa coutume; fatigué des grandeurs, il s'établit dans un petit manoir lyrique bien coquet, bien gentil, et le pauvre défunt de l'Académie redevient au boulevard frisque, opulent, vivace, et recommence le cours de ses brillantes fredaines. On le trouve grandi, ce Junca-Robin, ferme sur ses jarrets, large de poitrine, belle figure ornée d'une barbe argentée, portant avec une grace énergique sa lourde carabine et son costume sévère et de bon gout.

Je n' t'ai jamais vu com' ça
Fair' tes bamboches! (*bis*),

s'écriait le populaire émerveillé, guidé par de nombreux témoins de la déroute académique. Les dilettantes qui possédaient leur *Robin-des-Bois* de l'Odéon et de l'Opéra-Comique ne démentaient pas l'opinion générale.

Vous aviez donc au Théâtre-Lyrique des Malibran, des Sontag, un Haitzinger, un Lablache? Mais non, plusieurs de nos chanteurs faisaient leurs premières armes en abordant ce colosse d'harmonie. Mme Lauters dit la merveilleuse et redoutée scène de la fenêtre, elle ravit son auditoire par l'énergie et le charme

délicieux de sa voix. Lagrave, Marchot, Grignon, Colson, Mlle Girard font assaut de zèle, de talent; l'orchestre, animé par son capitaine Deloffre, se rend digne du chef-d'œuvre qu'il exécute, et les choristes brillent au point que les bis traditionnels sont demandés avec une ardeur toute juvénile, bien que le *Yo ho tralala* magique eût déjà sonné quatorze ou quinze cents fois dans l'oreille des Parisiens.

Maintenant, le procès vous paraît-il jugé suffisamment? en première instance, à l'Odéon; en appel, à l'Opéra-Comique; à l'Académie, en cassation, *cassante* peut-être parce que les académiciens avaient eu recours à d'autres arrangeurs; au Théâtre-Lyrique, seconde cour d'appel saisie de l'affaire pour donner un arrêt solennel et définitif, les premiers *démolisseurs* ayant été remis en cause pour obtenir un troisième succès. Que de gens voudraient ainsi démolir, s'ils pouvaient reconstruire avec autant d'aplomb et de solidité!

Au moment où j'écris ces lignes, 14 mai 1855, *Robin-des-Bois* compte 432 représentations et ne paraît pas encore trop fatigué de courir.

Ozaï, ballet en deux actes, de Coralli, musiqué par M. C. Gide. 26 avril 1847.

Paulin, ténor; Brémond, basse, viennent se joindre à la compagnie chantante, et reçoivent leur patente d'académicien.

M. d'Aligre avait fait le cautionnement de M. Pillet, directeur de l'Opéra, consistant au dépot d'une inscription de rente sur l'État de 12,000 fr. Ce directeur recevait du gouvernement une subvention de 620,000 fr. par an, dont 20,000 étaient affectés au service des pensions. M. Pillet quitte l'Opéra, cédant son privilège à MM. Duponchel et Nestor Roqueplan, laissant 400,000 fr. de dettes que MM. Duponchel et Roqueplan prennent à leur charge.

La Bouquetière, opéra en un acte, de M. Hippolyte Lucas, musiqué par M. Adam. 31 mai 1847.

La Fille de Marbre, ballet pantomime en trois actes, de M. Saint-Léon, musiqué par M. Pugni. 21 octobre. Début de Saint-Léon et de Mme Cerrito-Saint-Léon.

Cet ouvrage est ajusté fort adroitement pour plaire aux amateurs. La fille de marbre y montre une souplesse, une grace, une légèreté, que l'on ne s'attend point à trouver dans une bachelette de son espèce. Elle y danse longtemps, elle y danse très souvent, elle y danse à ravir. Cette qualité précieuse, que nous n'avions pas rencontrée encore dans aucun autre ballet, cette heureuse prodigalité d'un talent plein de vigueur et de séductions doit faire excuser les défauts du livret. Est-il surprenant que l'auteur ait sacrifié son drame au desir de présenter sa femme dans les divers caractères de la danse, puisqu'il se sacrifie souvent lui-même pour lui servir de support dans ses attitudes les plus gracieusement étonnantes? Il prend des revanches dans les solos qu'il exécute, et fait admirablement sa partie quand il s'agit d'attaquer la cachucha. C'est un duo dansé comme Mmes Sontag et Malibran, comme Rubini et Tamburini savaient le chanter.

Jérusalem, pastiche en quatre actes, arrangé par MM. Waëz et Royer, avec de la musique de M. Verdi. Une belle scène, fort bien dite par Duprez, est composée tout exprès par le maître italien pour notre Académie. Début d'Euzet, basse, de Mme Julian Van Gelder. Succès. 26 novembre 1847.

Grisélidis ou les Cinq Sens, ballet en trois actes et cinq tableaux, de MM. Dumanoir et Mazilier, musique de M. Adam. 16 février 1848. Sujet traité pour la troisième fois en ballet. Roy et Mouret donnèrent *le Triomphe des Sens*, le 5 juin 1732. *La Mascarade des Cinq Sens de nature conduits par la Fortune et les Plaisirs* avait été dansée à Troye en 1658. Mlle Carlotta Grisi charme de nouveau la nombreuse assistance par son double talent de mime et de virtuose dansante. 16 février 1848.

Le 24 de ce mois, le roi Louis-Philippe est assiégé dans son palais des Tuileries, il s'enfuit en Angleterre, et la République n° 2 est proclamée. L'Académie cesse encore d'être royale et prend le titre absurde, banal de *Théâtre de la Nation*.

Les bustes de Marat, de Lepelletier, figurant sur l'avant-scène de notre grand théâtre lyrique, avaient été brisés le 10 thermidor an II. L'indécente bannière, le rideau qui nous montrait

Lulli recevant le privilège des mains de Louis XIV, et pouvait faire croire que ce musicien avait fondé l'opéra français, va se ranger au magasin parmi les toiles à repeindre.

En lisant cette histoire vous avez remarqué sans doute le ravage constant des cinq plaies qui dévorent notre Académie nationale de Musique depuis son origine. Appeler *Théâtre de la Nation* un théâtre qui n'est alimenté que par des étrangers, n'est-ce pas une amère plaisanterie? Notre grande scène lyrique ne ressemble-t-elle pas à l'Académie des Jeux floraux, instituée pour la poésie languedocienne, *per lou gai saber*, et qui n'admet à ses concours que des pièces écrites en français? Un Italien, Lulli, s'empare d'abord de notre Académie de Musique, il en chasse les compositeurs nationaux, et fait adopter aux Parisiens une psalmodie, que ses auditeurs ignorants et bénévoles acceptent, sans s'apercevoir que ce plain-chant ne ressemblait pas du tout aux opéras de Rovetta, de Cavalli, chantés dix ans plus tot devant eux par les Italiens. Des Français peuvent enfin arriver à travailler pour leur scène, lorsque Lulli s'est laissé mettre en sépulture; mais ils suivent ses traces, et continuent à psalmodier au grand contentement du public et malgré les réclamations des amateurs éclairés que leur zèle avait entrainés au-delà des Alpes. Campra se distingue parmi la foule des imitateurs de Lulli.

Rameau veut s'ouvrir une route nouvelle, mais son amour-propre l'empêche de s'instruire et de profiter ainsi des progrès que l'art avait faits chez nos voisins. Il cherche en vain ce que bien d'autres avaient trouvé depuis un siècle. Tels ces Chinois qui s'occupent à perfectionner la manière de lancer les flèches quand les foudres de Paixhans tonnent sur leurs rivages. Quelques Italiens, chantant l'*opera buffa*, se font entendre sur le théâtre de l'Académie royale de Musique, et produisent un effet merveilleux. Les compositions de Pergolèse, de Jomelli, etc., séduisent, enchantent l'élite du public. Une forte opposition soutient les droits de la routine et du plain-chant; deux partis se forment, se défient, s'attaquent; un déluge de pamphlets annonce que les deux armées pourraient enfin tirer l'épée, en

venir aux mains, et la politique méticuleuse de la Pompadour fait bannir ces virtuoses réformateurs. On prépare, on assure un succès à *Titon et l'Aurore*, Louis XV se fait chef de claqueurs, et la psalmodie française triomphe à l'Opéra. Cette victoire, hélas! ne put la sauver. Le ridicule venait de la frapper à mort. Jusqu'à ce jour elle avait été la risée de nos voisins, elle devint alors un objet de moquerie et de mépris pour les Français. Tels ces maris qui se plaisent à faire de burlesques récits de leurs infortunes conjugales.

On traduisit les douze opéras bouffons que les Italiens venaient de chanter, on en traduisit d'autres encore, et l'on en composa sur ces modèles. L'Académie royale de Musique proscrivait la mélodie élégante et mesurée, Jean Monnet s'empressa de l'accueillir à son théâtre de la Foire, en 1753, et l'Opéra-Comique, à son aurore, devint le rival heureux de la royale Académie. C'est à la foire Saint-Laurent que la réforme de la musique française commença, qu'elle suivit sa marche victorieuse, grâce aux opéras étrangers. En 1774, l'Allemand Gluck vint à l'Académie continuer cette réforme qui suivit sa marche ascendante jusqu'au moment où notre Méhul la termina glorieusement au lieu même témoin des jeux de son enfance, à l'Opéra-Comique par *Euphrosine et Coradin*. Le célèbre duo de *la Jalousie* est le point culminant du drame lyrique moderne. Mélodie, harmonie, rhythme, vérité d'expression, jeux d'orchestre pleins d'audace et de véhémence, explosion dramatique au suprême degré, sourdes rumeurs, fracas judicieux et prévu des passions violentes, union parfaite des forces vocales aux puissances des instruments, tout est là. Mettez sur table les centaines de partitions que je tiens dans ma tête, et vous verrez que nul encore n'a passé la borne placée par notre Méhul. Ce qui n'empêche pas qu'une infinité de compositions admirables, où se déployent des moyens sonores plus stridents, n'aient illustré depuis lors nos musiciens et ceux de l'Allemagne et de l'Italie. (**Planches, 103.**)

Qui, depuis Gluck, a soutenu le Grand-Opéra français? Je me vois forcé de nommer Piccinni, Sacchini, Grétry, Salieri, Vogel, Cherubini, Gresnick, Martini, Steibelt, Mozart, Haydn, Winter,

Paisiello, Blangini, Spontini, Rossini, Weber, Niedermeyer, Meyerbeer, Donizetti, Verdi, Limnander; et je ne dis rien de soixante autres étrangers qui sont venus y faire preuve d'impuissance; affront bien plus cruel encore pour les musiciens nationaux, puisque des barbouilleurs insignes leur étaient préférés. Peut-être croirez-vous que la France ne possédait point alors de musiciens capables d'écrire pour le Grand-Opéra? Pas du tout; elle en avait, elle en aura toujours. Mais l'inimitié que les Français nourrissent et professent à l'égard de leurs compatriotes faisait bonne garde au logis afin de leur en défendre l'entrée. Écrire pour le Grand-Opéra! c'est aspirer aux suprêmes honneurs, c'est vouloir se poser sur le faîte de la colonne! disaient les hiérophantes de ce temple de l'Harmonie. Pauvres gens, idiots! Comme si *Don Giovanni*, *Otello* n'étaient pas des œuvres plus réellement faciles à composer que *le Nozze di Figaro*, *il Barbiere di Siviglia!* Pensez-vous qu'il ait fallu moins de génie et de talent pour écrire *Tartufe* que pour mettre au jour la plus belle de nos tragédies? Les compositeurs de musique noble et sérieuse ont toujours été, seront toujours au poste; le genre bouffe a disparu, le combat a fini faute de combattants. Daignerez-vous admettre encore cette preuve?

Voilà donc les musiciens français bannis de leur Académie royale de Musique, chassés par les étrangers comme autrefois les comédiens français avaient été chassés de leur théâtre par le brigand Lulli.

La révolution de 1789 brise les chaînes, rompt le ban de nos musiciens. Vous croyez peut-être qu'ils vont entrer en foule dans leur Académie devenue nationale; point du tout. Mais la liberté proclamée pour le peuple et pour les théâtres, permet à tous les entrepreneurs de joindre la musique, le chant, la danse aux agréments de leurs spectacles, et de s'emparer du genre que les seigneurs académiciens s'étaient réservé. Dix-sept de ces entrepreneurs profitent de cette heureuse licence. Sur-le-champ tout un répertoire est formé; les Français font le plus noble usage de la liberté conquise. Méhul produit *Euphrosine*, *Stratonice*, *Horatius*, *Adrien*, *Mélidore*, *Ariodant*, *la Caverne*, *Bion*, *Héléna*,

Joseph, Uthal; Berton fait applaudir *les Rigueurs du Cloître, Ponce de Léon, Montano, Aline;* Le Sueur, *Paul et Virginie, Télémaque, la Caverne;* Dalayrac, *Camille, Roméo et Juliette, Monte-Nero, Adèle et Dorsan, la Tour de Neustadt, Gulnare, Gulistan;* Boïeldieu, *Zoraïme et Zulnar, Béniowsky, le Calife;* Kreutzer, *Lodoïska, Paul et Virginie;* Gaveaux, *Léonore, Sophie et Moncars, Owinska;* ce qui n'empêche pas les étrangers Grétry, Martini, Gresnick, Cherubini et Steibelt d'enrichir notre scène de *Anacréon chez Polycrate, Raoul-Barbe-Bleue, Pierre-le-Grand, Lisbeth, Élisca;* de *Sappho, Ziméo;* d'*Éponine;* de *Médée, Élisa, Lodoïska, l'Hôtellerie portugaise, les Deux Journées;* et de *Roméo et Juliette.*

Voilà de véritables grands opéras de fait s'ils ne le sont pas de nom. Que leur manque-t-il ? Les *tara ta ta ta ta* de récitatifs brossés pour équiper aujourd'hui *le Cheval de Bronze*, travail mécanique et sans importance. Voilà tout un répertoire admirable; et dix ans de liberté viennent de produire en France plus que deux siècles d'esclavage et de privilèges n'auraient pu faire. Notez que la plupart de ces ouvrages étaient retenus dans les cartons de la royale Académie lorsque la loi du 17 janvier 1791 vint les délivrer. Tant de merveilles, d'harmonie et de mélodie mises au jour en si peu de temps par des Français devenus libres d'avoir du génie et du talent, inspirèrent des craintes salutaires, un heureux dépit aux directeurs de notre Académie nationale; ils se dirent *pianissimo :* —Ces croque-notes, ces imbéciles, jusqu'à ce jour parqués dans la rue, ne sont pas si bêtes que nous le pensions. Il faut leur ouvrir nos portes, ils paraissent dignes d'entrer;

Mais il n'était plus temps, les chants avaient cessé.

Tous ces héros de la musique française avaient dépensé jeunesse, esprit, verve, génie à Favart, à Feydeau; le talent leur restait, il est vrai, mais il est insuffisant pour frapper un grand coup à la scène. Cette pléiade française, illustre mais épuisée, n'a compté qu'un triomphe, celui des *Bardes;* encore le devait-elle en partie à la faveur impériale. *Les Bardes,* opéra lourd et

soporifique, était un avant-gout du *Prophète*. Hérold, auteur de *Zampa*, du *Pré-z-aux-Clercs*, grands opéras s'il en fût jamais, Hérold est mort avant d'avoir été jugé digne d'écrire la partition d'un grand opéra! Lorsqu'on élimine à plaisir des musiciens de cette force, on ne doit pas être surpris de voir notre Académie nationale de Musique tendre la main sans cesse pour implorer le secours des étrangers. Auber est le seul Français qui l'ait dotée de quatre partitions belles, bonnes, complètes; elles sont restées au répertoire de notre grand théâtre, où l'on remarque deux ouvrages éminents d'Halévy, où Charles Gounod a montré l'aurore d'un excellent musicien.

Six opéras, dont deux de petite dimension, six opéras en un demi-siècle, sous l'empire du privilège, tandis que dix ans de liberté nous en avaient produit quarante-sept! et je ne cite que les ouvrages applaudis (1). Comparez et jugez.

Tant que la fabrication des opéras nationaux sera concentrée à Paris, les Français ne pourront point alimenter leur grand théâtre. Vous avez une armée de compositeurs, et vous ne mettez en avant que deux ou trois soldats, Horaces ou Curiaces; seuls ils doivent représenter la musique du pays, tous les autres restent dans l'inaction, l'arme au bras. Ils sont gentils nos représentants du peuple! Malheur à vous si ces élus des paroliers et des directeurs sont dépourvus de la faculté d'inventer, vous subirez pendant un demi-siècle les insipides combinaisons de leur harmonie. Dix chutes ne leur feront point abandonner le poste.

Cette auberge est à mon gré,
M'y voici; j'y resterai.

Ces élus maladroits ont tenu leurs rivaux à l'écart, loin du champ de bataille où leur valeur aurait pu se montrer avec avantage; et, lorsque les divagations des élus vous ont suffisamment fatigués, ennuyés, harassés; lorsqu'ils ont fait, à vos dépens, de trop nombreuses preuves d'impuissance, il vous faut néces-

(1) Un seul tomba, je dois en convenir; mais l'ouverture et le trio de *l'Hôtellerie portugaise* ne valent-ils pas mieux que vingt douzaines des opéras vantés aujourd'hui par nos journalistes complaisants?

sairement recourir aux étrangers afin de pourvoir aux besoins du moment. Vous tenez d'excellents soldats en réserve, mais vous avez négligé de les exercer ; il vous faut enroler des Suisses, des lansquenets, des reîtres, des *condottieri*. Et je ne dis rien des idiots, des bêtes brutes que la faveur a, dans tous les temps, installés, maintenus à notre Opéra, tels que le parolier Morel, le musicastre Delaborde, etc., etc., etc. Considérée alors comme une vache à lait, un lupanar d'élite, notre Académie royale de Musique avait-elle droit de se plaindre?

Boieldieu nous donne *Jean de Paris*, et, dans cet élégant badinage, en deux actes! on trouve quatre airs mélodieux, bien conduits, pleins d'esprit, de verve, d'en train, des airs complets, chefs-d'œuvre qui font les délices des salons après nous avoir charmés longtemps à la scène. Méhul s'était montré plus généreux encore, trois airs brillent dans l'acte unique de *Stratonice*. Voilà donc sept airs admirables lancés en trois actes d'opéra. Prenez maintenant trois cents actes de cette bourre harmonisée dont vos faiseurs inondent les théâtres, et vous serez heureux au dernier point si vous colligez trois airs que l'on puisse ajouter aux sept de Méhul et de Boieldieu. J'ai dit *trois*, parce que Labarre m'en promet un, Clapisson un autre. Les pochades spirituelles, mais ridiculement informes de Monpou me fourniraient deux idées, deux projets d'air, qu'un arrangeur adroit mettrait sur leurs pieds. *Adieu, mon beau navire*, je ne sais quel *Piquillo*, radoubés ainsi, vogueraient en pleine eau. Lisez les journaux proclamateurs de merveilles lyriques, et vous serez étonné de l'abondance des chefs-d'œuvre qui pullulent sur nos théâtres. Ébloui, fasciné par ces éloges furibonds, un entrepreneur imagine de voiturer en Angleterre ces trésors de mélodie fêtés si bruyamment à Paris, d'y conduire aussi les virtuoses qui les exécutent. Inutiles soins, désappointement complet, abandon, ruine, et les journaux de Londres redisent avec le public anglais : — Piquette de mauvaise bière. »

XXV

De 1848 à 1855.

Clapisson, *Jeanne-la-Folle,* Gueymard, Mlle Masson. — *Le Prophète*, Roger, Mmes Viardot, Castellan. — Abondance de ténors obtenue par un moyen très simple. — Dilettantes et musiphobes. — Retraite de Duprez. — Mlle Alboni.— Retraite de Levasseur. — *Le Barbier de Séville*, seize ans de répétitions. — Reprise de *Moïse*, Mme Bosio. — Retraite de Roger. — L'Académie cesse d'être une entreprise particulière. Elle sera régie pour le compte de la liste civile, sous la direction du ministre de la maison de l'empereur. — Gounod, *la Nonne sanglante*. — *La Fonti,* ballet, Mme Rosati. — Les ballérins traités avec plus de courtoisie que les chanteurs. — Fortune des premiers directeurs de l'Opéra; cause de leurs bénéfices. — L'Académie fait son entrée dans la maison de l'empereur. — Siamo in salvo, *Livrons nos cœurs à l'espérance!* ensemble général des chanteurs, des ballérins et de l'orchestre.

L'Apparition, opéra en deux actes, de M. Germain Delavigne; musique de M. Benoist. 16 juin 1848.

Nisida ou les Amazones des Açores, ballet en un acte, de MM. Mabille et Deligny, musiqué par M. Benoist. Le gracieux talent de Mlle Plunket, ballérine fort jolie, ne peut soutenir longtemps ce ballet. 20 aout.

L'Éden, mystère en deux parties, de M. Méry, musique de M. Félicien David. 25 aout.

La Vivandière, ballet en un acte, de M. Saint-Léon, musiqué par M. Pugni. Tout le monde voulut gouter de la danse spiritueuse de Mme Saint-Léon, et s'enivrer au baril de la gentille vivandière. 20 octobre.

Jeanne-la-Folle, opéra en cinq actes, de M. Scribe, musique de M. Clapisson. Début de Mlle Masson, reine digne de notre harmonieuse cour. Début du ténor Gueymard, sujet précieux qui tiendra plus qu'il ne promettait alors. A l'Opéra, le genre triste est bien près du genre ennuyeux, et pourtant le parolier et le musicien ont souvent surmonté la difficulté qu'ils s'étaient imposée de gaieté de cœur : ils ont fait preuve de beaucoup de talent. 6 novembre.

Mme de La Grange se fait entendre avec succès dans *Otello*, bien que son rôle de Desdémone fût privé des traits les plus brillants et les plus élevés, supprimés dans la partition de l'Académie. Ce rôle avait été mutilé pour l'usage de Mme Stoltz, précaution qui nuisit à Mme de La Grange sans avoir été d'aucune utilité pour l'autre Desdémone. 10 décembre 1848.

Vu les circonstances aggravantes, atténuantes, si vous l'aimez mieux, ayant pour cause les événements politiques, la République accorde un secours de 680,000 fr. aux théâtres de Paris, celui de la Nation reçoit une somme de 170,000 fr. prise sur ce total.

Le Violon du Diable, ballet en deux actes, suivi des *Fleurs animées*, ballet de M. Saint-Léon, musique de M. Pugni. 19 janvier 1849.

M. Saint-Léon possède un très beau talent sur le violon; les difficultés qu'il exécute sont diaboliques et parfaitement adaptées à la situation. Les chants de son archet auraient toute la séduction, l'élégance qui doivent charmer l'oreille et le cœur, s'ils ne laissaient à desirer à l'égard de la qualité du son. Le pouvoir de l'archet devenu baguette magique, permet à la virtuose Cerrito de danser en châtelaine, en ange, en démon, en fleur, et de nous montrer toute la puissante flexibilité de son talent. Succès immense, exécution ravissante, variété de tableaux ingénieusement combinés, décors de bon gout, le dernier admirable. Le ballet finit par une délicieuse farandoule dansée par cinq ou six douzaines de fleurs.

Arthur Saint-Léon, violoniste agé de dix-neuf ans, ne sachant pas même emboiter un flic-flac, nouveau Sargines, élève de

l'amour, se fit danseur et sylphe, pour mériter la main de sa légère sylphide.

Le violoniste danseur Loriot a fait connaître *le Violon du Diable* aux Italiens, aux Américains avec un double succès.

Début du ténor Espinasse dans *les Huguenots;* engagé pour un an. Bel et bon acteur, il a dit à la satisfaction générale du public le superbe duo qui termine le quatrième acte, et les phrases sur-aiguës du troisième : *En mon bon droit j'ai confiance,* paroles assez drôlatiques. *Mon bon*, lancé dans les hautes régions du ténor; *mon bon* est d'un effet grotesque au dernier point. Si *mon bon* présentait des *bonbons,* accepterait-*on son bon don?* Nos paroliers auront-ils un jour quelque sentiment de l'harmonie des mots? Les deux fragments que je viens de citer, sont l'épée de chevet des ténors *forts*, obligés par état de pousser la musique de M. Meyerbeer; c'est là que les juges du camp les attendent. Après cette épreuve décisive, le ténor peut remettre son glaive dans le fourreau. Levasseur et Mme Jullienne ont très bien secondé le débutant. Mme Jullienne s'est fait applaudir avec transport; elle a déployé la plus rare énergie dans le troisième et dans le quatrième acte. 6 février 1849.

Le 14 février, à la fin du pas de quatre de *Jérusalem*, Mlle Maria, sur le bord de la rampe, s'apercevant que le feu prenait à son vêtement de gaze, s'est vivement baissée pour l'éteindre, l'équilibre manquant à la danseuse, elle s'est précipitée dans l'orchestre. Évitant un danger pour tomber dans un autre, Mlle Maria s'est fort heureusement sauvée de tous les deux.

Plus tard, le rideau, se levant pour une représentation de *Lucie,* accroche en passant la porte de la toile métallique, retenue dans le comble jusqu'à la fin du spectacle, l'enlève, la fait sortir de ses gonds, et cette porte de fer tombe avec fracas sur l'avant-scène. On en fut quitte pour la peur; aucun acteur ne s'était encore mis en prise.

Le ténor Masset que nous avions vu figurer d'une manière si remarquable à l'Opéra-Comique, débute au Théâtre de la Nation dans *Jérusalem.* Ce virtuose arrive d'Italie, il en rapporte sa belle voix toujours pleine, bien sonnante, mais polie et perfec-

tionnée par les soins des maîtres et les exemples de ses rivaux. Masset charme son auditoire au point qu'on lui fait répéter deux morceaux entiers, bis d'un usage si rare à l'Opéra qu'on le croyait sans exemple. En vous rappelant que l'hymne à l'Amour d'*Écho et Narcisse* obtint et conserva cet honneur, j'ajouterai qu'à la représentation d'*Anacréon chez Polycrate*, remis en scène le 15 mars 1824 pour le début de Ferdinand Prévot, ce baryton se comporta si bien dans le rôle capital établi par Lays, qu'on lui fit redire *Laisse en paix le dieu des combats*, et que le même bis, les applaudissements unanimes qui le suivaient se renouvelèrent aux neuf représentations que ce virtuose donna de l'opéra de Grétry.

— Un théâtre où l'on redit sempiternellement la même chose, et de la même manière, est d'un recrutement impossible. La vieille charrette roule dans ses ornières en cahotant lourdement; on la graisse avec des millions quand elle s'embourbe un peu trop; et si le bénéfice qu'elle nous donne au point de vue de l'art est bien mince, en revanche elle nous couvre d'un ridicule immense; peut-être accepterez-vous la compensation. Masset, nous payant libéralement avec l'or pur de sa voix, serait un trésor pour le théâtre où l'on saurait mettre à profit un sujet aussi précieux, en lui donnant des rôles faits ou ramenés à sa taille. A l'Opéra, ce virtuose vous présente l'image de la perle au bec d'un chapon à qui l'on n'a point appris la manière de s'en servir. Ce même chapon va saisir une autre perle, je crains bien que Roger ne soit pas mieux traité; croyez que sans égard pour un aussi beau talent, pour l'heureuse individualité de ce type, on va l'emberlificoter dans toutes les brailleries du vieux magasin.

» Que Masset devienne un jour comédien chaleureux, furibond, peu nous importe, puisque nous ne gagnerons rien à cette métamorphose. Croyez qu'il se donnera plus de mouvement, que vous aurez un acteur aussi bon que tant d'autres quand il connaîtra la nécessité d'un accessoire qu'il peut dédaigner aujourd'hui. Vous aurez un acteur lyrique lorsque Masset n'aura plus à conserver la beauté de son organe. Vous posséderez un acteur, mais le chanteur aura disparu. »

Voilà ce que j'imprimais le 19 février 1849, cinquante-huit jours avant la première exhibition du *Prophète*, n'étais-je pas prophète à mon tour? N'ai-je pas déploré d'avance l'infortune,

l'abaissement auguste de notre gentil virtuose, du ténor sans rival dans le genre gracieux, énergique toutes les fois que la situation le demandait; n'ai-je pas averti l'imprudent sur le bord de l'abîme? Les gentilshommes du *sport* ont-ils jamais souffert que leur plus rapide, leur plus élégant coursier ait été mis au brancard pour charrier des moëllons et du plâtre? Les applaudissements ne manquaient point à Roger, mais un murmure de commisération les accompagnait. *Qu'allait-il faire dans cette galère?* Ce mot n'avait pas encore été varié de tant de façons. Et pourtant Roger pouvait émerveiller ses nouveaux auditeurs, il pouvait briller d'un éclat scintillant, merveilleux sur notre grande scène lyrique, deux rôles suffisaient pour l'élever au rang suprême et ces deux rôles étaient sous sa main. Quel Almaviva, quel don Juan!

Si tua fata aspera rumpas,
Tu Ruggierus *eris!*

Brillant succès de Mme Jullienne dans *la Favorite*. Cette fois, à l'action théâtrale animée, touchante, énergique, s'unissait une voix étendue et bien sonnante sur tous les points. Mme Jullienne s'était déjà signalée dans les autres rôles de son emploi. Mars 1849.

Le Prophète, opéra en cinq actes, de M. Scribe, musique de M. Meyerbeer, divertissements de M. A. Mabille, décorations de MM. Despléchin, Cambon, Séchan et Thierry. Début de Roger, de Mmes Viardot et Castellan, rentrée de Levasseur. Succès. 16 avril 1849.

Lorsqu'on est assez heureux pour avoir à sa disposition des virtuoses de cette force, on doit leur faire exécuter autre chose que du plain-chant. Encore un opéra veuf de son ouverture! encore un opéra borgne! et de trois! Il est vrai que Beethoven a composé quatre ouvertures pour le seul opéra de *Léonore*. Ce maître voulait-il ainsi combler les déficits dont nous menaçait l'impuissance de l'auteur de *Robert*, des *Huguenots*, du *Prophète?* Le malin Beethoven était prophète aussi, mais d'une autre façon.

Rossini s'élève de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre et s'arrête

au point culminant, marqué par *Guillaume Tell.* M. Meyerbeer suit une marche opposée, il va *diminuendo* et fait un pas de plus vers le *perdendosi.*

Le succès persistant du *Prophète* prouve encore une fois et victorieusement que l'on peut s'accoutumer à tout; et, par conséquent aux opéras prétendus bouffons de nos fabricants patentés.

Atteint par une apoplexie, Alizard est forcé de s'éloigner du théâtre. Ce virtuose se retire à Marseille, cesse de vivre et finit, à l'âge de trente-quatre ans, une carrière déjà si brillante et qui promettait le plus heureux avenir.

Vous êtes sans cesse à la recherche des ténors et vous en possédez une infinité d'excellents que la transposition rangerait sur vos contrôles. Dans les pays où l'on aime la musique, où l'on veut qu'elle soit toujours bien exécutée, en Allemagne, en Italie, en Angleterre même et dans notre salle Ventadour, on adjoint à la compagnie chantante un directeur de la musique chargé d'ajuster les rôles anciens aux voix récitantes. Les conventions arrêtées par M. Alari, digne successeur de Paër, de Tadolini, de Bazzoni, sont communiquées au chef d'orchestre de notre Opéra-Italien, et le diapason d'un air, d'un duo, s'élève ou s'abaisse comme la toise sur la tête d'un carabinier ou d'un voltigeur. Par ce moyen d'une extrême simplicité, le virtuose chante dans sa voix et manœuvre constamment à son aise. Dans sa longue et glorieuse carrière, *il Barbiere di Siviglia* a subi toutes les mutations imaginables de ce genre. J'ai, de mes oreilles, entendu chanter la cavatine de Rosina en cinq tons différents. Mmes Mainvielle-Fodor, Persiani, Gassier l'ont dite en *sol*, d'autres en *mi*, en *mi bémol*, en *ré;* le plus grand nombre en *fa*, ton de la partition, *e sempre bene.* Écrit en *ut* pour Zamboni, l'air de Figaro sera presque toujours dit en *si bémol;* Tamburini l'a dit en *si naturel. La Calunnia*, que l'on chante en *ut*, est baissée d'un ton ; Lablache fait subir la même transposition à l'air de Bartolo, qu'il dit en *ré bémol.* Chose singulière, on baisse d'un ton le duo *All' idea di quel metallo*, toutes les fois qu'un ténor sur-aigu tel que Bordogni, Rubini se présente. Ces contraltins veulent se réserver ainsi plus d'espace,

plus de marge pour lancer des traits agiles dans la haute région.

Les morceaux d'ensemble, que l'on ne peut transposer, sont pointés au besoin, et l'on fait descendre ou monter certains passages de mélodie sans toucher aux autres parties de l'édifice harmonique. C'est ainsi que j'ai pu faire chanter les rôles graves de don Juan, d'Almaviva des *Noces de Figaro* à des ténors tels que Lecomte et Nourrit. Rubini pointait son rôle entier dans *Norma*.

J'entre un soir au Théâtre-Italien, au détour d'une forêt, sur le bord de la mer, je rencontre un chevalier sans peur, le casque en tête et l'épée au coté; c'était Mme Pasta, qui me dit : — Je suis horriblement enrhumée, *raffredatissima*; quatre notes me manquent à l'aigu, je vais être obligée de tout changer, pointer, effondrer. Allez-vous-en, n'assistez pas à ce méfait. — Oui, je m'en vais, je ne comptais pas rester, mais ce que vous me dites m'engage à m'en aller dans la salle; je suis infiniment curieux de vous entendre tousser le rôle de Tancredi. » En effet, la grande cantatrice improvisa, pointa, changea tous les passages de la manière la plus adroite. Le public eut bientot connu la cause de ces étranges variations, et félicita vivement Mme Pasta des nouveautés qu'elle substituait au texte de Rossini. Vous me direz que tout est permis aux grands artistes, d'accord; cependant je ne conseillerais pas au virtuose le plus habile de faire ainsi preuve de talent et de gout à Marseille, à Rouen, à Lyon et même à notre Académie. Aucun de nos acteurs d'opéra comique n'a cependant pu chanter les rôles du ténor Martin sans les pointer, sans hisser au grenier les notes que ce virtuose faisait sonner dans la cave.

Paris est assez grand pour que ses nombreux dilettantes forment deux corps d'armée. L'un aime la belle musique parfaitement exécutée, il fait peu d'attention aux accessoires de la scène; l'autre, peu soucieux de mélodie, court aux lieux où la peinture et la danse doivent charmer ses yeux. La musique est pour lui sans attraits, elle défilera toujours assez bien devant son oreille insensible; mais aussi quelle exigence ne montrera-t-il pas à l'égard des menus détails de la représentation ?

Supposez que Mme Stoltz ou Mlle Masson, tirant son épée, n'eût rien tiré du tout ; qu'elle en eût brandi la poignée séparée de sa lame restée dans le fourreau ; tout le monde aurait ri de cet accident. Supposez qu'un mort étendu sur la scène de l'Opéra, défunt de qualité dont ses parents, ses amis, ses soldats, ses écuyers déplorent la perte en exécutant un chœur lugubre, vrai *De profundis ;* supposez que ce mort éternue bruyamment sur l'ensemble le plus suave de cette déploration, deux mille assistants riront aux éclats. Aucun signe d'hilarité ne se manifesta pourtant lorsque Tarulli, représentant Patrocle mort, éternua de la manière la plus stridente ; lorsque Mme Malibran espadonna sans glaive, ou du moins n'ayant en main que la monture inoffensive de cette arme. Le public des Italiens est donc sérieux au point que rien ne puisse l'égayer ? Pas du tout, vous le verrez de belle humeur lorsque Lablache, Ronconi lui donneront le signal du plaisir. Mais ce public saisi, maîtrisé par le talent des virtuoses, ne s'occupe nullement d'une épée tirée ou non, d'un mort éternuant ; son attention est trop vivement arrêtée pour qu'il s'amuse à courir après de semblables papillons. S'il avait ri, s'il avait dit : — *Evviva !* Dieu vous bénisse ! » à Tarulli, que serait devenue l'admirable déploration d'Achille-Brizzi ? Que de belles choses perdues si l'on avait salué l'éternueur ! La consigne n'avait pas été donnée, et pourtant chacun l'observa. Tous voulaient écouter le ténor qui les touchait jusqu'aux larmes. Un rieur imprudent eût été pour le moins assommé.

Deux partis sont en présence en notre capitale au théâtre, au concert et vivent en très bonne intelligence. L'armée des musiphobes ne profite pas de sa prodigieuse supériorité pour attaquer, accabler la compagnie des dilettantes. Voulez-vous faire le dénombrement par assis et levé de ces deux troupes, allez au concert. Alard, Maurin, Chevillard, Godefroid, Géraldy, Bonnehée, Pascal Lamazou, Mlle Joséphine Martin, Mmes Lauters, Sabatier-Gaveaux, Montigny, Lefébure et beaucoup d'autres virtuoses seront accueillis à merveille, on les applaudira, n'en doutez pas, on les fêtera galamment. Ces préludes harmonieux, charmants ont satisfait l'auditoire. Mais voici le bouquet, voici

l'heureux dénouement attendu, promis et qui va faire éclater le houra des bravos, l'orage, la tempête des applaudissements. Un farceur, deux farceurs paraissent, et par un mouvement électrique, l'immense majorité se lève, escalade chaises, banquettes, et même les épaules du premier rang; branle-bas général, tous se précipitent vers l'estrade afin de voir débiter, grimacer de misérables chansons, des récits grotesques. Admirez la vivacité, l'ensemble de l'émeute, admirez ces transports de joie, ces cris d'admiration, ces élans de volupté pure, de béatitude ineffable, ces larmes, ces sanglots de plaisir, accompagnement obligé continu de ces turlurettes, de ces pantalonnades chéries. Le Parisien s'est révélé; nature, tu l'emportes!

Cherchez vos dilettantes, ils seront tous au repos, n'ayant pas quitté leurs siéges.

Paese che vai, usanza che trovi; chaque théâtre a ses mœurs, ses coutumes. A la Comédie-Française, on exige impérieusement que notre langue soit respectée; on en permet le viol, le massacre à l'Opéra. Voiturez *le Prophète*, *l'Étoile du Nord* au Théatre-Italien, ces prétendus chefs-d'œuvre y seront traités comme *il Crociato* le fut en ce même lieu. Ce qui n'empêchera pas l'autre public de courir aux salles où l'ennui le plus somptueux lui promet des bâillements prolongés. Ne faut-il pas nécessairement pouvoir dire dans le monde élégant: — J'ai vu *le Prophète*, j'ai vu *l'Étoile du Nord.* » Moi qui me suis privé de l'éclat de cet astre, et ne rencontrant que des gens qu'il avait ennuyés à périr, je poursuis mon enquête jusqu'à l'Académie, et j'y trouve un gaillard bien planté, qui, devant témoins, ose me dire vertement : — Je vous déclare ici, je vous jure même que *l'Étoile* ne m'a pas du tout ennuyé. — Si vous le prenez sur ce ton, cher Théodore, c'est que vous avez évité prudemment l'effet de ses rayons. » J'avais touché juste.

La Filleule des Fées, ballet en quatre actes, de MM. de Saint-Georges et Perrot, musique de MM. Adam et de Saint-Julien. Dernier ballet composé pour Mlle Carlotta Grisi. 8 octobre 1849.

M. Duponchel se retire, cédant sa part de royauté. M. Roqueplan seul dirige l'Académie de Musique.

Notre excellent ténor Duprez fait ses premiers adieux au public dans une représentation donnée à son bénéfice le vendredi 14 décembre 1849. Le deuxième acte de *la Juive*, où Mlle Miolan-Eudoxie figurait à coté de son maître ; le quatrième acte de *Lucie*, et le troisième d'*Otello*, avec Mme Viardot, composaient ce spectacle, où de nombreux dilettantes ont témoigné leurs regrets au virtuose éminent. Recette 15,994 fr. 50 cent.

Le Fanal, opéra en un acte, de M. de Saint-Georges, musique de M. Adam, s'éteint après avoir jeté de trop faibles clartés. 24 décembre 1849.

Seconde représentation donnée au bénéfice du ténor Duprez. Elle est composée du deuxième acte de *Guillaume Tell*, d'un fragment du troisième, et du dernier acte d'*Otello*. Recette 16,560 fr. Mercredi, 6 février 1850.

Stella ou les Contrebandiers, ballet en deux actes, de M. Saint-Léon, musiqué par M. Pugni. Nouveau succès des époux Saint-Léon. 22 février 1850.

L'Enfant prodigue, opéra en cinq actes de M. Scribe, musique de M. Auber. Ouvrage qui méritait un meilleur sort, et qui n'eût pas manqué de l'obtenir, d'aller aux nues, au moyen de 100,000 fr. de mise en claque, 100,000 fr. de mise en recettes. Ce procédé n'a plus rien d'étrange, bien qu'il nous vienne des pays étrangers. Un café, le Procope de l'Opéra-Comique, terminait le passage Feydeau sur la rue des Filles-Saint-Thomas. Paroliers, musiciens, acteurs de ce théâtre abondaient en ce lieu de rendez-vous. Le musicien aime le sucre et les femmes, il se plaît aux contrastes. Marot, parlant de sa belle, ne dit-il pas : *Celle qui m'est amère ?* Un de nos musiciens célèbres, *doctor in utroque*, chérissant l'un et les autres, attaquait vivement le parcimonieux limonadier au sujet des morceaux de sucre offerts à ses dilettantes. — Au Palais-Royal, on en donne qui sont gros comme des pavés, lui disait-il. — Je le sais, j'en conviens ; mais j'ai toujours méprisé ce genre de charlatanisme. »

Mlle Alboni s'aventure à franchir le seuil de l'Opéra. Savait-elle que *le Prophète* devait la saisir au passage ? *Le Prophète* et Mlle Alboni, quel mariage ! Aussi la virtuose suivant l'exemple

du dieu Mercure, s'empresse-t-elle de se débarbouiller avec l'ambroisie du *Barbiere di Siviglia* qu'elle chante à ravir dans un concert donné sur la même scène témoin de son infortune, et prend ensuite avec Roger, Barroilhet, de brillantes revanches dans *la Favorite*. Elle dit admirablement un rôle dont le charme ne nous avait pas encore été révélé. Mlle Alboni l'enrichit de traits, d'intentions, d'accents précieux pour le drame et pour la musique. Nos favorites de la province adoptent les traditions de la *prima donna* italienne. Mme Laborde s'empare avec bonheur de l'emploi de cantatrice légère. Le ténor Massol, devenu grave personnage, rentre à l'Opéra comme baryton, et s'y comporte de manière à mériter la faveur du public. Mairalt, Fleury, Adolphe Grignon, Meillet viennent se faire enregistrer sur le contrôle du régiment, et Mlle Heinefetter se rappelle au souvenir des dilettantes.

Pendant les mois de juillet et d'aout le théâtre est fermé pour des réparations à faire à la salle. L'Opéra prend le titre d'*Académie nationale de Musique* à sa réouverture.

Paquerette, ballet, de MM. Th. Gautier et Saint-Léon, musique de M. Benoist; 15 janvier 1851.

Le Démon de la Nuit, opéra en deux actes, de MM. Bayard, Arago, musiqué par M. Rosenhain; 17 mars.

Mlle Poinsot, soprane, Oswald Bernardi, Morelli, Grignon, Merly, barytons, Aimès, ténorin, Chapuis, Lagrave, ténors, Depassio, basse, Mlle Dussy, cantatrice légère, Mme Tedesco, demi-soprane, débutent en 1851, avec des chances différentes. Sans s'élever au premier rang, Mlle Poinsot rend de nombreux services au théâtre dans l'emploi de Mlle Falcon. Mme Tedesco se distingue dans les rôles d'un diapason moins élevé; Depassio, Mlle Dussy restent fermes au poste et sont de précieuses acquisitions.

Mlle Marquet mime avec intelligence le rôle de la muette Fenella. Mlles Bagdanoff, Priora, sont applaudies dans *la Vivandière* et *Vert-Vert*. Quériau, Senzel, Minard débutent aussi dans le ballet en 1851.

Sappho, opéra en trois actes, de M. Augier, musique de

M. Gounod, obtient un succès d'estime, présage d'un heureux avenir pour ce musicien. L'air du pâtre, fort bien dit par le ténorin Aimès, reste dans la mémoire des dilettantes. 16 avril 1851.

Zerline ou la Corbeille d'Oranges, opéra en trois actes, de M. Scribe, musique de M. Auber, fait peu de sensation, quoique soutenu par la voix, les grâces et le talent de Mlle Alboni. Les traits agiles, notés dans les deux airs que chantait cette virtuose, sont du meilleur gout et brillent par l'originalité, chose bien rare en pareille occurrence. 16 mai 1851.

Les Nations, intermède, paroles de M. de Banville, musique de M. Adam. 16 aout 1851.

MM. de Leuven et Mazilier traduisent en ballet un vaudeville bien connu, *Vert-Vert*, pour mettre en lumière deux ballérines charmantes, et réussissent. Mlles Plunkett et Priora sont vivement applaudies le 24 novembre 1851. Ces virtuoses règlent leurs gestes et leurs pas sur la musique de MM. Deldevez et Tolbecque.

Le Juif errant, lanterne peu magique en cinq actes, de MM. Scribe et de Saint-Georges, musique de M. Halévy, divertissements de M. Saint-Léon, mise en scène de M. Leroy, décorations : 1er acte de MM. Nolan et Rubé ; 2me Séchan et Dieterle ; 3me Cambon ; 4me Thierry ; 5me Despléchins. Début de Mlle Lagrua, cantatrice. Frais de mise en scène, 142.000 fr.

Le jeudi, 2 décembre, l'empereur Napoléon III fait son entrée solennelle à Paris, et notre grand théâtre lyrique reprend son titre d'*Académie impériale de Musique*.

Orfa, ballet en deux actes, de MM. Leroy, Trianon et Mazilier, musique de M. Adam. Légende scandinave mise en scène avec talent, beau spectacle, nouveau succès de Mme Cerrito-Saint-Léon. 29 décembre 1852.

MM. Alaffre et Pacini (Émilien) auraient pu faire preuve d'intelligence de la scène, de tact surtout, qualité précieuse, essentielle d'un arrangeur, en ne traduisant pas *Luisa Miller*, opéra de Verdi, pièce dont l'ensemble et les détails s'éloignaient trop des mœurs et des usages de notre grande scène lyrique. L'immense talent de Mme Bosio, le plus brillant soprane dont la

voix ait sonné pour la gloire de l'opéra français, dut borner ses nobles efforts à retarder la chute du soporifique mélodrame. 2 février 1853.

La Fronde, opéra en cinq actes, de MM. Maquet et J. Lacroix, musique de M. Niedermeyer. Honneur, trois fois honneur au courage malheureux! 2 mai 1853.

Les ténors Mathieu, Bauche, Mlle Emma Courtot, le danseur Mathieu, Mlles Regina-Forli, Pougaud, débutent avec des chances diverses de succès, en 1852.

Ælia et Mysis, ballet en deux actes, improvisé par M. Mazilier, musique de M. Henri Potier, afin de montrer au public de l'Académie une virtuose qui s'était déjà fait applaudir au Théâtre-Lyrique. Mme Guy-Stéphan est accueillie de la manière la plus gracieuse. Succès.

Mlles Heller et Mendez paraissent dans *les Huguenots*, Valentine et le page sont bien reçus à la cour de la reine Marguerite. Coulon, basse, est applaudi, le Balthasar de *la Favorite* est admis dans la communauté. L'Opéra fait deux acquisitions infiniment précieuses, Boulo, ténor léger qui ne manque pas d'énergie; Bonnehée, baryton bien sonnant, chanteur agréable et poli. Petit et Mlle Besson miment et dansent les rôles d'Alain de Lise dans *la Fille mal gardée*.

Le Maître Chanteur, opéra en deux actes de M. H. Trianon, musique de M. Limnander. Succès. 17 octobre 1853.

Le 29 octobre 1853, après quarante ans de service, Levasseur prend congé du public qui l'avait constamment applaudi. Bel et bon acteur, voix sympathique, étendue, flexible et bien sonnante; virtuose complet doublement précieux, tragique et bouffon, Bertram et Leporello également bien estampé, figuré, modelé; première basse de l'Académie ayant cultivé, possédé l'art du chant, qu'il tenait de Garat; faisant, au concert, d'heureuses excursions dans le domaine de Martin, Levasseur exécute encore une fois ses plus belles scènes de *Guillaume Tell*, de *Robert-le-Diable* et des *Huguenots*. 13,887 fr. de recette pour le bénéficiaire.

Jovita ou les Boucaniers, ballet en deux actes, de M. Mazi-

lier, musique de M. Théodore Labarre. Première victoire de Mme Rosati, ballérine charmante, second succès de Th. Labarre digne rival de Schneitzoeffer, ayant soutenu la musique de ballet à la hauteur où ce maître l'avait posée dans *la Sylphide*.

« A Monsieur Roqueplan, directeur de l'Académie impériale de Musique.

» Monsieur le directeur,

» Vous desirez connaître les antécédents singuliers des études que nous avons reprises pour la mise en scène du *Barbier de Séville* à l'Académie. En voici l'histoire abrégée.

» En octobre 1837, un choriste basse de l'Opéra fut blessé grièvement; il s'était cassé le poignet dans l'exercice de ses fonctions; la pension de retraite lui fut accordée. Afin de l'aider à supporter son malheur, les artistes de ce théâtre s'empressèrent d'organiser une représentation qui fut donnée à son bénéfice dans la salle Chanteraine. *Le Barbier de Séville* de Rossini, que j'ai traduit en français, y fut très bien exécuté par Lafond-Almaviva, Alizard-Basile, M. Prosper Dérivis-Figaro, Bernadet-Bartholo, Mme Dorus-Rosine, Mlle Flécheux-Marceline. M. Duponchel, alors directeur de l'Opéra, figurait parmi les spectateurs. Charmé de l'ensemble et de l'habileté dont ses administrés venaient de faire preuve dans cet essai, M. Duponchel voulut transvaser sur-le-champ *le Barbier de Séville* à l'Académie. Il me communiqua son projet, et je lui fis observer que cette translation ne pouvait être aussi prompte, le dialogue devant être mis en vers et ces vers en récitatifs. M. Duponchel était si pressé de posséder son *Barbier* qu'il ne songeait point à la prose de Beaumarchais que ses chanteurs avaient parlée à Chanteraine. Huit jours après, je lui donnai deux actes de récitatifs. Les rôles furent copiés et distribués, on répéta ces fragments, tandis que je terminais mon travail.

» Nos virtuoses savaient si bien ces deux actes, que l'on fut sur le point de les donner au public dans une représentation extraordinaire. Une infinité d'accrocs vinrent nous interrompre. Laissé, repris, notre *Barbier* approchait du jour de son exhibition, lorsque Lafond tomba malade et finit par mourir. Plus d'Almaviva, plus de *Barbier* possible.

» Quelques années après, les journaux annoncèrent que Mme Stoltz se proposait de chanter le rôle de Rosine, et qu'elle faisait retraduire *il Barbiere* de Rossini pour son usage particulier. J'écrivis alors à M. Pillet, directeur de l'Académie, et lui dis : — Tout le monde a le droit de tra-

» duire cet opéra, mais nul ne peut faire représenter sa traduction nou-
» velle à l'Opéra, la mienne ayant pris possession du théâtre. La parti-
» tion, les rôles, les parties d'orchestre sont déposés au greffe de M. Le-
» borne, bibliothécaire de l'établissement; ma traduction est à l'étude,
» elle y sera jusqu'à la fin des siècles, si l'on veut, mais nulle autre ne
» viendra prendre sa place. Mme Stoltz voudrait-elle adopter ma traduc-
» tion, je lui conseillerais de n'en rien faire. Vous voyez que je sacrifie
» mon intérêt au sien. »

» Mme Stoltz profita de mon avis; elle consentit à ne point traiter Rosine comme elle fit Agathe du *Freyschütz*, Desdémone et Malcolm.

» Nous attendions un Almaviva, Roger se présenta. Barroilhet, Mme Laborde vinrent le joindre, et comme Figaro, je dis : — Voilà notre affaire assurée. »

» La partie de Rosine passa des mains de Mme Laborde en celles de Mlle Alboni, je dus ajuster les récitatifs à la voix de contralte, ce qui retarda notre mise en scène. La cloture du théâtre pendant deux mois vint nous interrompre. Nous avions repris nos répétitions lorsque Roger partit en congé, Lagrave le remplaça; Barroilhet se dirigea sur Madrid, Morelli prit le rôle de Figaro. Nous n'avions pas cessé de répéter, mais il était impossible de faire un bon travail, toutes ces mutations nous forçaient de recommencer pour les nouveau-venus. Enfin, enfin, Mlle Alboni déclara qu'elle voulait attendre le retour de son Almaviva-Roger. Suspension d'armes, licenciement de la troupe, musique finie.

» *Le Barbier de Séville*, à l'étude, en répétitions depuis 1837, après seize ans bien comptés, a repris le cours de ses travaux. Les costumes, avec soin conservés, n'auront perdu ni leur éclat, ni leur fraicheur, je ne crains pas de l'affirmer, bien que je ne les aie pas vus depuis trois ans. »

Le directeur du Théâtre-Italien s'opposant à la mise en scène de notre *Barbier de Séville*, le ministre n'en autorisa qu'une seule représentation incomplète, plusieurs fragments ayant été supprimés. Mme Bosio s'y montra dans tout l'éclat de son talent, et dit à ravir la cavatine de *Niobe*, *Di tuoi frequenti palpiti*, si brillante et si difficile. Chapuis, Morelli, Obin, Marié secondèrent parfaitement la virtuose éminente; le chœur et l'orchestre firent merveille dans le finale. 9 décembre 1853.

Betti, opéra en deux actes, musique de Donizetti, traduit par M. Hippolyte Lucas. Encore une œuvre que la voix séduisante

de Mme Bosio ne peut sauver du naufrage. Pour qu'un arrangeur ne perde pas son temps à rimer en français un opéra de fabrique étrangère, il faut que cet opéra soit un des meilleurs parmi les excellents. 27 décembre 1853.

Mlle Cruvelli (Sophie Cruvelher), actrice ayant déjà brillé sur la scène allemande, et tenu l'emploi de *prima donna* au Théâtre-Italien de Paris, accepte, à notre Académie, un engagement de 100,000 francs pour une première année, de 150,000 pour la seconde. Mlle Cruvelli débute avec succès dans *les Huguenots*. Voix superbe, énergie dramatique puissante qui voudraient être mieux gouvernées.

Reprise flambante de *Moïse*. L'Académie produit enfin Mme Bosio dans un rôle digne de son talent, la nouvelle Anaï triomphe de la manière la plus éclatante. Obin, Moïse excellent, Morelli, Brignoli, Chapuis, Mlle Dameron la secondent à merveille. Deux cents voix chorales tonnent dans l'admirable finale.

La reprise de *la Vestale* ne donne pas les résultats que l'on espérait d'une réunion de virtuoses tels que Roger, Bonnehée, Obin, Mlles Cruvelli, Poinsot. Bonnehée obtient les honneurs de la représentation. M. Th. Labarre écrit la musique d'un nouveau divertissement pour cet opéra.

Gemma, ballet en deux actes, de M. Th. Gautier et Mme Cerrito-Saint-Léon, musique de M. le comte Gabrielli; 30 avril 1854.

M. Roqueplan, n'ayant que 620,000 francs de subvention, succombe sous le poids d'un passif de 900,000 francs, que le gouvernement paie; ce directeur donne sa démission le 30 juin 1854.

Roger quitte l'Académie, et cet élégant chevalier, ce ténor doublement précieux, pendant un séjour de cinq ans, ne rencontre pas un rôle mi-parti dans lequel sa verve brillante et comique, unie aux accents de la tragédie, nous eût montré le héros d'opéra complet, l'autre don Juan, l'autre Zampa déployant tous ses avantages. Retenu dans la tragédie, il s'est fait applaudir comme acteur et chanteur, il a séduit son auditoire par le charme et l'énergie de sa voix dans *la Favorite, les Huguenots*, etc. Tous ces opéras ne nous montraient le double virtuose qu'en profil; il n'a jamais pu faire feu de babord et de tribord à l'Académie.

Adoptant la langue d'Haitzinger, Roger chante en allemand sur les théâtres de l'Allemagne et triomphe partout.

Samedi, 1er juillet 1854. A partir de ce jour l'Académie impériale de Musique cesse d'être une entreprise particulière. Elle sera régie pour le compte de la liste civile, sous la direction du ministre de la maison de l'empereur. M. Nestor Roqueplan est nommé directeur. Notre Académie prend le titre de *Théâtre impérial de l'Opéra.*

La Nonne sanglante, opéra en cinq actes, de MM. Scribe et Germain Delavigne, musique de M. Gounod, divertissement de M. Petipa. Bel ouvrage où M. Gounod tient une bonne part de ce qu'il nous avait promis. L'intermède qui suit l'apparition de la nonne est une symphonie fantastique du plus grand mérite, l'imitation pittoresque y déploie ses magiques effets. La scène des morts, le chant de la croisade, le duo fort ingénieux où la croyante chante en mineur et l'incrédule en majeur, le pas des Bohémiens, l'apparition, les finales, beaucoup de traits de sentiment et d'esprit, que je ne puis signaler ici, font le plus grand honneur à M. Gounod. Son style gracieux, plus souvent énergique, il fallait adopter la couleur du livret, son style est toujours d'une clarté, d'une maîtrise précieuses. La rentrée de Mlle Cruvelli, le départ de Mlle Wertheimber interrompent le succès de *la Nonne sanglante*, qui s'arrête après la onzième représentation et sur une recette de 6,598 fr. Un ouvrage peut-il offrir de meilleures conditions pour une reprise solennelle? 18 octobre 1854.

Lundi, 6 novembre 1854. Par le décret impérial de ce jour, la démission de M. Roqueplan, directeur de l'Opéra est acceptée.

Par le décret impérial en date du 11 novembre, M. Crosnier, député au Corps législatif, est chargé de l'administration supérieure du théâtre de l'Opéra.

M. Crosnier prend le titre d'*administrateur-général.*

Mmes Wertheimber, Sannin, Ponchard, Bianca, Delly, paraissent tour à tour à l'Opéra, Mlles Pouilley, Fortuni prennent rang parmi les académiciennes. Mme Stoltz, après une absence

de sept ans, fait sa rentrée par *la Favorite*. Les ténors Brignoli, Neri-Baraldi figurent dans *Moïse* et *la Favorite*.

Friant, H. Mazilier, fils de maître, danseurs, débutent en 1834 et sont admis.

La Fonti, ballet où le gracieux, le bouffon, le tragique se donnent la main, et produisent cette diversité de sentiments, de tableaux, éléments précieux du drame pantomime. Après des virtuoses telles que Mmes Gardel, Clotilde, Chevigny, Bigottini, Duport, Gosselin, Anatole, Noblet, Montessu, Taglioni, Elssler (Thérèse et Fanny), Duvernay, Grahn, Cerrito, que j'ai vues défiler à l'Opéra depuis 1800, virtuoses qui, tour à tour ont joui de l'immense faveur du public par la grace, l'énergie et surtout par l'originalité de leur talent; après cette dynastie de reines, de princesses du ballet, voici venir Mme Rosati; ne vous semblait-il pas que ces muettes éloquentes et passionnées avaient dit tout ce qu'on pouvait dire? que Mme Rosati devait se borner à répéter les discours, les propos de ses devancières? Point du tout; Mme Rosati vous a conté bien des choses que vous ignoriez encore. Cette ballérine vous a montré, dans un seul cadre, la plus séduisante coquette, une sylphide aérienne, et lady Macbeth aux yeux hagards en son effroyable délire. Folie, d'ailleurs, qui n'est pas la suite d'un assassinat, mais d'un désespoir amoureux. Elle meurt en dansant, elle tombe et reste inanimée, à l'instant où vous croyez qu'un tourbillon de sa furieuse tarentelle va l'emporter à travers l'espace.

Merveilleux succès de composition, de danse, de mimique et de violoncelles, que M. Labarre fait chanter avec bonheur dans les scènes gracieuses ou pathétiques. Petipa, Berthier, Mérante, Lenfant, Cornet, Dauty, Vandris, Mlles Forli, Émarot, Aline, Mercier, Poussin, Cellier, groupés autour de Mme Rosati, conduisent l'action de ce drame, où Minard, H. Mazilier, Mlles Caroline, Nathan, Pierron, Lacoste, Villiers dansent fort agréablement.

Je dois complimenter M. Mazilier sur la manière ingénieuse dont il a combiné les scènes, les danses de *la Fonti*, M. Labarre, auteur de la musique, MM. Martin, Cambon et Thierry, peintres

des six tableaux que nous présente ce ballet. 8 janvier 1855. Je vais terminer ma harangue, il convient que je salue et dise bonsoir à toute la compagnie.

Or maintenant, chers académiciens, veuillez bien me dire pourquoi toutes ces ballérines illustres, que je viens de rappeler à votre souvenir, et les héros associés à leur gloire, ont-ils constamment triomphé sur notre scène? — Rien n'est plus simple; la prudence de nos directeurs ne s'est jamais endormie sur ce point essentiel. Avant de lancer un virtuose de la danse, on a toujours eu soin d'analyser ses moyens, son talent, de lui disposer des ballets nouveaux avec assez d'artifice pour que ses éminentes qualités fussent mises dans leur plus beau jour et ses faiblesses adroitement voilées. L'action, les pas, les airs destinés à lui comme à ses rivaux étaient conçus, écrits sous leur dictée; les échos de chacun mesurés, combinés sur la légèreté de leurs pieds et la vigueur de leurs poumons. Tous ont réussi, tous devaient réussir en exécutant des rôles faits à leur taille et qui les maintenaient dans les exercices favoris parce qu'ils étaient favorables au virtuose. Voilà pourquoi tous les instrumentistes célèbres jouent les pièces qu'ils ont faites pour leur usage, et n'en jouent pas d'autres en public.

L'attirail ordinaire, obligé de l'opéra-franconi, marchandise encombrante au degré le plus facheux, empêche de traiter nos chanteurs avec la prévoyante courtoisie dont les ballérins ont à se féliciter. Tous nos chanteurs seraient bons s'ils étaient convenablement placés dans un drame lyrique. Vous me direz qu'il est fort indifférent qu'un opéra-franconi soit chanté par des rossignols ou par des corbeaux, l'expérience vous l'a prouvé cent fois et le démontre chaque jour. Il suffit que le public y rencontre le spectacle que ses yeux viennent y chercher. A quoi bon des chanteurs pour une musique privée d'intérêt, de charme et de mélodie? Renoncez enfin à ce luxe inutile de sopranes, de basses et de ténors, à cet accessoire d'un prix beaucoup trop élevé. Le ballet-franconi, si jamais il nous plaît de l'équiper richement, impérialement, peut aussi nous délivrer des virtuoses de la danse. Les comparses, les marcheuses lui suffiront : Ser-

vandoni, dans ses spectacles, n'employait pas d'autres acteurs.

A la première représentation du *Dormeur éveillé,* opéra comique de Marmontel et Piccinni, quelques amis du parolier ayant demandé l'auteur, le parterre s'empressa d'appeler à grands cris le tapissier à qui l'on devait le trône et les tentures, chefs-d'œuvre de gout et de magnificence. Juillet 1784. Que de fois le public de notre Académie aurait dû congratuler affectueusement les tapissiers de la maison!

Le 22 février 1855, Mlle Beretta fait son entrée dans *le Diable à Quatre.* Cette ballérine italienne danse la mazurka d'une manière énergique autant que gracieuse, et mérite ainsi le brevet d'académicienne.

Reprise solennelle de *la Juive* où le ténor Gueymard obtient les honneurs de la représentation.

Ajoutez maintenant un petit million aux recettes de notre Académie impériale de Musique, et vous couvrirez largement le total de sa dépense annuelle. Privée des secours du gouvernement, cette Académie a pourtant donné des profits à ses premiers entrepreneurs, en voici la raison :

Thésée, de Quinault et Lulli, est représenté pendant 105 ans.

Armide, quant au livret, reste à la scène pendant 161 ans : de 1686 à 1777, avec la musique de Lulli ; de 1777 à 1847, avec la musique de Gluck.

Castor et Pollux, de Bernard et Rameau, radoubé par Candeille en 1790, est représenté pendant 81 ans ; de 1737 à 1818.

Dardanus, opéra de La Bruère et Rameau, lors de sa reprise en 1758, est représenté 108 fois de suite, sans la moindre interruption.

Thésée de Lulli, dans sa nouveauté, 1675, fut représenté pendant treize mois sans interruption ; pendant onze mois à sa reprise en 1730.

A la première représentation de *Pomone*, opéra de Perrin et Cambert, la salle était comble d'amateurs ayant payé leur billet 6, 15 et 21 livres. 19 mars 1671, ouverture du théâtre. Les prix étaient doublés aux premières représentations.

L'économie la plus précieuse est celle de l'argent qu'on n'a

pas déboursé. La constance du public accourant en foule aux représentations de l'Opéra, sans qu'il fût nécessaire de renouveler des frais de mise en scène, sans avoir même le souci de faire voiturer les décors, inamovibles comme les murs de la salle, telle était la principale cause des bénéfices encaissés régulièrement par le fondateur Perrin et par l'usurpateur Lulli. Cet âge d'or de l'Académie fut de courte durée. En 1690, les profits, diminués des trois quarts, en comparaison des bénéfices de Perrin, de moitié, relativement à ceux de Lulli, tombèrent à 30,000 livres. En 1696, commença le déficit. En 1704, le directeur Guyenet, que sa ruine avait fait mourir de chagrin, laissait à payer 380,780 livres.

Spéculateur adroit, Lulli s'était débarrassé de l'attirail incommode et couteux de l'opéra-franconi, ses fils et son gendre purent se maintenir en bénéfice en usant de la même prudence ; témoin cette phrase du philosophe La Bruyère : — Les machines ont disparu par le *bon ménage* d'Amphion et de sa race. »

Psyché, ballet-pantomime, de Gardel, compte 925 représentations. *Le Devin du Village*, *la Caravane*, *Œdipe à Colone*, *les Prétendus*, *la Vestale*, *Aristippe*, *le Comte Ory*, *la Muette de Portici*, sont des opéras que l'on a joués le plus depuis un siècle. Je ne donne pas le chiffre de leurs nombreuses représentations, il serait triplé, quadruplé par celui des opéras de Lulli, chiffre qu'il est impossible de préciser. *Thésée* fut joué sans interruption pendant 24 mois; les opéras de Lulli restèrent 107 ans au théâtre; et si je veux être d'une exactitude rigoureuse, pendant 109 ans, 4 mois et 16 jours! du 15 novembre 1672, au 28 février 1782.

— *Siamo in salvo*, nous sommes sauvés ; » dit Moïse après avoir traversé la mer Rouge. *Siamo in salvo*, répètent nos académiciens que l'empereur vient de loger en sa maison pour les mettre à l'abri d'une infinité d'accidents.

Sur l'avenir nous voilà bien tranquilles,

chanteront-ils avec Gulistan. Le gouvernement peut et doit seul

régir l'Académie, l'art surtout quand il est en pleine décadence, et conduire sa barque au port sans avoir à se préoccuper de la recette, sans craindre les écueils redoutés à bon droit par un entrepreneur. Que le Théâtre-Italien adresse en chœur une prière, sollicite harmonieusement, obtienne d'être mis de nouveau sous la protection de sa majesté l'impératrice, dilettante, j'en serai charmé. La Comédie-Française est noblement traitée et j'applaudis à la subvention qu'elle reçoit.

Voilà nos trois théâtres principaux, nos trois genres honorables, honorés, bien établis, ravitaillés et pourvus des munitions nécessaires pour un voyage au long cours. Nos chevaliers, nos dames, tout le haut parage de l'art dramatique brillent aux galeries; en attendant le tournois, ils se plaisent à voir une passe d'armes où les écuyers, les amazones viennent faire l'essai de leurs jeunes talents. — Laissez aller! chantent les hérauts, laissez aller! plus d'embargos, de blocus, de peines, d'amendes, plus de lois répressives qui viennent arrêter les musiciens français et les éloigner de leurs théâtres nationaux. Liberté plénière de chanter, de baller, de rossignoler même et de cabrioler. Vos maîtres vous regardent, vous encouragent, soyez leurs émules en attendant d'être un jour leurs rivaux et leurs successeurs. »

Ce moyen de retrouver l'abondance de musiciens excellents que dix ans de liberté nous avaient donnée; ce moyen est d'une exécution facile, économique, tenter l'aventure vous semble-t-il chose trop périlleuse? Si les Français n'ont pas de musique, s'ils sont forcés de recourir sans cesse aux étrangers pour en obtenir des partitions, c'est que la musique est encore proscrite en France; le vol administratif avait besoin du privilège, et le privilège l'a blessée mortellement. Cette question du vol, question principale, immense, formidable et toujours victorieuse est, fort heureusement, écartée aujourd'hui. Me ferez-vous la grâce de me dire pourquoi tant de licences, tant de faveurs étaient accordées au mélodrame, à la pantomime, au vaudeville, genres corrupteurs des mœurs et du gout, tandis que la musique, seul art qui ne leur a jamais porté la moindre atteinte était frappé de réprobation ? La censure n'a rien à voir dans les notes, c'est sur

le texte, les mots du drame qu'elle doit porter son attention. Quels dangers peuvent-ils résulter pour l'État qu'une tirade, un couplet, une scène soient dits en récitatif ou bien en cavatine?

Pourquoi les dix-sept théâtres ayant autrefois le droit de chanter sont-ils encore réduits au silence? — La mécanique du vol, de l'escroquerie le voulait ainsi. — Mais l'aigle impériale a détraqué, lacéré cette mécanique ingénieuse au point que je dois vous en faire connaître les ressorts. Un théâtre unique était royalement subventionné, prodigalité fabuleuse! Le distributeur des faveurs de ce genre se faisait rétrocéder une bonne part de la somme reçue, et dont la partie prenante avait donné quittance. (Voyez page 218 de ce volume.) Ce ne serait qu'une simple escroquerie, une facétie de bureaucrate dont je ne dirais rien, si les conséquences n'en avaient été déplorables. Les conditions de ce marché frauduleux étaient doublement obligatoires. Le directeur d'opéra consentait à ce que ses pièces de cinq francs fussent réduites à cinquante sous, mais le bureaucrate s'engageait à mettre un invincible empêchement à l'ouverture de tout théâtre où la musique eût osé se montrer.

Rarement un ministre abandonnait son poste sans jeter un privilège de spectacle à quelque favori prêt à le vendre au plus offrant. Le croirez-vous? l'opéra comique, genre batard, ridicule, honteux pour les Français qui l'ont subi; genre où le dialogue parlé se mêle aux airs de chant, afin de tirailler, de mettre au supplice une oreille sensible; spectacle bizarre où ceux qui parlent juste chantent faux, où ceux qui parlent faux chantent juste, l'opéra comique était le privilégié par excellence (1). C'est un genre éminemment national, chéri des épiciers, disent encore de vieux radoteurs. S'il est national, il n'a

(1) — On a donné le 5 de ce mois la première représentation de *Lucile*, comédie en un acte mêlée d'ariettes. C'est ainsi que nos auteurs appellent cette espèce de monstre dramatique, ces petits opéras, moitié parlés, moitié chantés, ce mélange barbare de deux manières d'imiter la nature, né de la dureté de nos oreilles, qui n'a permis encore à nul compositeur de créer ou d'essayer, du moins sur nos théâtres, un vrai récitatif, une simple déclamation notée.» GRIMM, *Correspondance*, 15 janvier 1769.

donc pas besoin de privilège; s'il est chéri des épiciers, leur bande est assez nombreuse pour qu'il ne manque pas de chalands. Il est des établissements que l'on tolère, dure nécessité! mais qu'il serait dangereux, indécent, impolitique de subventionner. Cultivez les plantes utiles, croyez que le chiendent abondera toujours. Les maladreries étaient destinées à guérir de la lèpre et non pas à l'inoculer.

Au moment où vos théâtres sont dévastés par une musique insipide, ignoble et vulgaire, au moment où vous battez la chamade pour faire appel aux musiciens de l'univers entier, des compositeurs, des virtuoses formés à vos écoles, muselés encore par un privilège odieux, mais expirant, vont se cacher comme des faux-monnayeurs pour faire entendre à quelques élus des productions dignes de la scène. Si la conscription n'avait favorisé que Pontoise ou Gonesse, auriez-vous jamais obtenu cette armée d'officiers généraux, qui depuis soixante ans ont illustré la France? Laissez aller! c'est moi qui vous le dis; laissez aller! puisque les voleurs ont depuis longtemps déserté la place, et ne peuvent plus sourdement s'opposer à vos idées loyales et généreuses.

Vous souvient-il des supplications touchantes que l'Institut adressait à nos ministres pour la création d'un troisième théâtre lyrique? Vous souvient-il des conclusions prises, des arguments produits en faveur de nos jeunes compositeurs, des raisons démontrant la nécessité, l'urgence de ce gymnase? La France musicale entière applaudit à ce noble zèle, à l'intérêt paternel, au dévouement plein de candeur, de tendresse que nos sénateurs grisonnants témoignaient pour la jeunesse ardente, studieuse, habile, demandant un champ de bataille, afin d'y signaler sa valeur, ses talents, son génie. Le ministère n'était pas de fer, il se laissa fléchir; l'asile harmonieux que les pères académiciens réclamaient pour leurs enfants, leurs pupilles chéris, leurs disciples lauréats ou non fut accordé.

Le Théâtre-Lyrique est ouvert; de premiers essais peu brillants amènent des jours heureux. La boutique est achalandée, le public en assiège les portes; une des cent voix de la Renommée proclame cette victoire sur le dôme de l'Institut, elle

ajoute même qu'au boulevard du Temple les musiciens débutants touchent des droits d'auteur. Oui, des droits d'auteur, 12 pour 100! Diable! Ædepol! *Corpo di Bacco!* 12 pour 100! Le sacré bataillon s'en émeut, l'escadron a dressé l'oreille, il rompt par quatre, et voilà nos sénateurs académiciens quittant leurs chaises curules pour venir occuper le modeste banc des écoliers, et, sans vergogne, leur disputer, leur enlever peut-être les bienfaits du gouvernement! *Auri fœda fames! Fœda*, si l'on veut, mais comme l'argent est le seul résultat auquel la plupart de nos musiciens académiques puissent prétendre, il faut bien leur pardonner encore cette fantaisie. — Mais le Théâtre-Lyrique est réservé pour les débutants. — Qui vous a dit que nous ayons tous débuté? — Quatre-vingts partitions semblent prouver... — Oui, si vous prouvez d'abord qu'une partition est un opéra. »

Enceinte continue, serpent qui se mord la queue, envahissement complet, domino! blanc au centre comme aux deux bouts, c'est-à-dire rien ou bien peu de chose, artifices de praticien, notes disertement alignées, combinées, talent de rhéteur, effets de sonorité, de vulgaires roulades enlevées par des rossignolettes charmantes, mais pas un trait de mélodie limpide, réelle, originale, et pourtant ces académiciens excellent dans le genre bouffon, bouffonnissime, témoin leurs prières affectueuses, leur éloquent plaidoyer en faveur de leurs disciples, et la stratégie dramatique, burlesque, imprévue qui devait couronner l'œuvre en servant de péroraison à la plaintive élégie.

Vous n'avez point oublié la consultation de médecins que j'ai rapportée à la page 354 du tome Ier de cette histoire. Mlle Arnould craignait de mourir d'ennui. Le comte de Lauraguais voulut prévenir ce malheur. Ne faudrait-il pas maintenant assembler, non pas quatre docteurs, mais quatre facultés pour examiner si le peuple français constamment abreuvé, saturé, bourré de musique insipide, affadissante, qu'il peut trop rarement éviter, n'est point menacé d'une paralysie de ses organes auditifs, d'un marasme général, d'un abrutissement qui doit lui faire un jour pousser des cornes à la tête. C'est une question de salubrité publique.

Après avoir diné longtemps et confortablement au café de Paris, il vous plaît de changer de cuisine et de vins. Philippe vous offre un asile et vous banquetez à merveille au salon Montorgueil. La coquetterie d'un estomac ardent et vaste en ses desseins vous engage à voltiger encore, à chercher des plaisirs honnêtes et nouveaux jusqu'à la Rapée. Une matelotte aromatisante, un roti fashionable, des primeurs, des fioritures dignes de Carême humectés avec des liquides combinés harmonieusement doivent y ragaillardir votre individu. Don Juan de la gastronomie, vous avez passé de la blonde à la brune, Édith aux cheveux d'or a même reçu votre hommage; heureux, trois fois heureux, vous êtes au comble de la béatitude. Vous n'avez qu'un desir, c'est celui de recommencer un aussi doux pélérinage. Ce *da capo* séduisant ne perdrait-il pas tous ses charmes en perdant sa variété, si vous aviez la triste certitude qu'à ces trois points de ralliement vous trouverez le même vin de Surène et que tout l'affadissant fricot sera puisé dans la marmite des mêmes invalides?

Au dernier voyage que Rossini fit à Paris, ce maître disait à Daniel Auber: — On ne me chante plus en Italie, je tiens déjà mon rang parmi les saints de l'ordre, et les Français vous chantent encore avec une ardeur sans pareille.

— Savez-vous pourquoi?

— Dites.

— C'est que nous avons un Conservatoire.

— Nous en possédons quatre en Italie.

— D'accord; mais ils n'ont pas la même vertu que le nôtre. Depuis que les Français ont un Conservatoire, ils ne savent plus faire de la musique chantable. S'ils reviennent toujours à la mienne, c'est qu'ils n'ont que cela. Dans le pays des...

— Trêve de modestie : on ne vous croirait pas. »

XXVI

Les choristes et les quadrilles du ballet. — La messe des révérences, ballet des écrevisses. — Choristes improvisateurs. — Les rats et les souris. — Les marcheuses et les comparses. — Le chœur dramatique, invention française. — Un choriste allemand découvre la lithographie. — École de danse. — Le foyer de la danse. — Études, répétitions, mise en scène d'un opéra nouveau. — Succès, rappel, ovation, triomphe, couronnes et bouquets. — Assassinat, tête cassée en plein théâtre, en face du public. — Sortie de l'Opéra, le masque tombe. — Les figurantes et les conscrits. — Grandes et riches dames de l'Académie.

Les rois, les reines, les princes, les princesses, dont je vous ai conté l'histoire, avaient un peuple sur lequel ils exerçaient leur domination; ils le possèdent encore. Cette population chantante, dansante, sonnante, marchante s'est accrue dans une immense proportion depuis deux siècles. Un républicain laisserait dans l'ombre ou la demi-teinte les sujets.... Mais non, à l'Opéra, les rois, les reines sont des sujets, ils ne sauraient en avoir. Des suivants, des suivantes les accompagnent; je vous ferai connaître les contrôles de cette armée et les registres de son état civil. Deux régiments se présentent d'abord; ils forment le chœur du chant et le chœur de la danse. Nous passerons ensuite la revue des troupes auxiliaires.

On appelle *choriste* l'homme, la femme ou l'enfant dont la mission est de chanter une partie dans les chœurs. Le coryphée est un ou bien une choriste plus habile, que l'on fait sortir des

rangs pour exécuter un solo plus ou moins important, et qui reprend ensuite sa partie chorale en se joignant à l'ensemble général. La cantilène de *Guillaume Tell, Toi que l'oiseau ne suivrait pas*, est chantée à l'unisson par six coryphées sopranes, tandis que tous les autres choristes plaquent l'harmonie de cette villanelle dansée aux chansons et sans orchestre.

Les choristes formant les quadrilles de la danse ont reçu, mal à propos de l'indocte vulgaire, le nom de *figurants;* désignation moins noble sans doute; mais nécessaire pour la clarté du discours. *Ducit Cytherea choros*, ces nymphes, conduites par Vénus en personne, dansaient jadis aux rayons de la lune, *tacitæ per amica silentia lunæ;* ces nymphes, en chœur assemblées, étaient alors des choristes. Si le public de l'Opéra s'obstine à les nommer *figurantes*, ce n'est pas la faute d'Horace.

La troupe chantante est beaucoup moins belle que la troupe dansante. L'une est destinée à charmer l'oreille, l'autre doit séduire les yeux. Ce n'est pas une raison suffisante, direz-vous, pourquoi ne pas avoir des choristes jeunes et jolies, dignes rivales des figurantes à l'égard de la beauté gracieuse? On les aurait, gardez-vous d'en douter, si c'était possible. Un organe vocal agréable, puissant, étendu, ne sonne pas toujours dans la poitrine d'une belle femme ou d'un homme taillé sur le modèle d'Antinoüs. Vous voyez qu'il est bien difficile de trouver des sujets pour les premiers emplois; vous voyez le public faire des concessions en faveur d'une voix admirable, d'un talent victorieux, et permettre qu'un chanteur excellent possède un gros ventre et soit mal bati, qu'une cantatrice éminente soit laide à faire peur sur tous les points de son individu. N'avons-nous pas vu des colonels de cuirasiers, de carabiniers d'une taille fort exigüe? le courage et l'habileté se mesurent-ils à la toise?

Le maître de ballets choisit de beaux hommes, des femmes jolies; le chef du chant forme une collection de tuyaux sonores. Les chances du hasard ne sont pas toujours défavorables à ce dernier, et souvent une belle voix sonne dans un beau corps. Les choristes qui possèdent ce double avantage figurent en tête du régiment; et des tuyaux, que la nature n'a pas dotés aussi libé-

ralement au regard des avantages extérieurs, sont adroitement relégués au second, au troisième rang. La beauté, la fraicheur s'évanouissent comme un nuage, une brume, hélas! trop légère. Quinze, dix-huit printemps suffisent pour faner toutes ces roses chantantes. La beauté passe, la voix reste; le talent s'est affermi par l'expérience, le travail constant a donné plus d'énergie à l'organe vocal, une oreille exercée le dirige, le sentiment de la musique lui donne cet aplomb, cette justesse d'attaque, cette audace qui manqueraient de soudaineté s'ils n'étaient dus qu'au signal du chef d'orchestre, ou bien à l'explosion de l'harmonie instrumentale. Le maître de ballets demande la réforme des figurants qui cessent d'être jeunes, les chefs du chant s'opposent au renvoi des choristes anciens. Les vétérans sont la compagnie d'élite du régiment sonore. Jusqu'en 1790, le masque a permis aux figurantes de fournir une longue carrière. Le masque donnait à tout le corps de ballet un teint coloré pour les suivants de Bacchus, la paleur des ombres errantes dans l'Élysée, il enflait les joues des vents et des tritons; il se borne aujourd'hui à rendre affreux les diables et les furies.

Les soins, la surveillance des maîtres de ballets n'empêchent pas toujours la laideur bien caractérisée de mimer et danser avec succès au théâtre. La talent vient en aide à ces rares exceptions.

Les choristes, les figurants manœuvrent ensemble sur la scène; dès que la représentation est finie, ces deux corps se séparent. Les obligations du service les réuniront aux mêmes lieux, il est vrai, mais il ne s'établit entre eux aucune relation d'amitié, de société, de camaraderie parmi les femmes. En voici la raison. Une figurante jeune, jolie, séduisante, a toujours un plan de campagne qu'elle suit dès ses premiers pas gracieusement jetés ou battus. Son ambition la dirige vers le poste occupé d'une manière si brillante et si lucrative par les célébrités de son époque. Chemin faisant, s'il se présente quelques occasions d'arriver à la fortune par une industrie accessoire, elle en profitera. — Le printemps fuit, l'heure vole, hatons-nous d'être riche, dit-elle : — Hatons-nous lentement, lui répond une mère pleine de tendresse et d'expérience. Point d'étourderie, de coup

de tête, point de sot mariage, dirigeons notre barque vers le pays des amours utiles, raisonnables, le sentiment aura son tour. » Ce genre d'ambition fait battre le cœur de toutes les figurantes, il laisse les choristes dans une paisible indifférence.

Iphigénie Bonnefoi de Sainte-Opportune s'énamoura follement du jeune Caraffe, timbalier de l'Académie. La mère de la trop sensible baladine s'en plaignait vivement à sa fille en présence de Mlle Arnould, qui, d'un ton magistral, laissa tomber ces paroles mémorables : — Mademoiselle, vous n'avez point l'esprit de votre état; à la bonne heure que vous cédiez à des gouts. On vous le passe, pourvu que cela ne fasse pas de bruit et de scandale; mais une demoiselle d'opéra ne doit avoir ouvertement un cœur que pour la fortune. — Oh ! que c'est bien parler ! s'écria la mère; voilà ce qui s'appelle avoir de la sagesse ! Ah ! mademoiselle ! que ma fille n'a-t-elle votre esprit ! il n'est pas surprenant que vous soyiez si riche. »

La danse, à l'Académie, ne se réunit réellement au chant que dans les opéras en cinq actes, et lorsque des ballérins habiles y figurent. Malheur à vous, malheur ! si le spectacle se compose d'un opéra de petite dimension suivi d'un ballet-pantomime. Ce dernier divertissement vous paraitra d'autant plus agréable, charmant, délicieux, qu'un prélude croassé par un assortiment, hélas ! trop souvent complet, de corbeaux l'aura précédé. L'affiche, qui vous promet un ballet, vous menace d'abord d'un opéra miaulé, lacéré, saccagé qui mettra votre oreille au supplice. Un spectacle dont la danse est l'objet principal est, presque toujours, à l'Académie, un spectacle borgne, boiteux. Et pourtant on vous aura donné de belle musique : *Lucie*, *le Comte Ory*, *le Philtre*, livrés en ces jours de fête ballante, livrés à des galoubets que les Parisiens tolèrent, et dont un public de province récompenserait dignement la gaucherie peu décente. Si le ballet vous attire, ayez soin de louer, de retenir vos places, afin de pouvoir échapper aux étrivières de l'opéra.

Le plus grand nombre des ballérines ont été figurantes; les choristes deviennent rarement des cantatrices, bien qu'elles aient vu sortir de leurs rangs Mmes Maupin, de Fel, Petitpas,

Coupée, Dubois, Duplant, Gavaudan, Maillard, Audinot, Aurore, Sainte-James, Mulot, Henri, Sontag, Unger, Laborde, etc. Les demoiselles des chœurs ont une conduite régulière, décente; elles se marient convenablement, deviennent d'excellentes mères de famille, savent se contenter de modestes appointements, qui peuvent leur être comptés pendant de longues années. Elles font leur service au théâtre comme les employés à leur bureau, s'occupant d'une broderie, d'un tricot, lorsque les cavatines, les duos leur ménagent de longs repos dans une répétition. Ces mœurs bourgeoises diffèrent essentiellement de la manière d'agir des figurantes, appelées *sauteuses* par les dames du chœur. Ma règle n'est pas sans exception, bien s'en faut! Si vous me désignez une figurante dont la conduite soit irréprochable, je vous citerai sur-le-champ telle ou telle demoiselle des chœurs, dont l'heureuse fécondité peuplait l'Académie de contraltes masculins et de sopranes en herbe. En 1853, le ballet possédait trois jeunes chevalières sans peur et sans reproche, trois Jeanne d'Arc, et l'Opéra les nommait avec orgueil.

A toutes ces causes de la scission existante entre le chant et la danse, je dois en ajouter de plus anciennes. D'abord, les lettres-patentes de Louis XIV qui permettaient à sa noblesse de chanter à l'Opéra sans déroger, et ne faisaient, à cet égard, aucune mention de la danse. Oubli damnable de la part d'un roi baladin!

Avant 1750, la danse était un corps indépendant et séparé de l'Académie royale de Musique. Régie par le chef, le *condottiere* qu'elle s'était donné, la danse tenait ses engagements envers ce théâtre les jours d'opéra. Les autres jours, elle se divisait en deux bandes, ou bien allait figurer en corps à la Comédie-Française, à la Comédie-Italienne. Aussi n'avait-on pas encore marqué, précisé les emplois. Les danseurs, les danseuses en première, seconde ou troisième ligne étaient confondus avec les figurants et les figurantes.

En 1723, on dansait encore dans le temple du Seigneur, et c'étaient de graves magistrats qui manœuvraient en ce ballet antique et solennel. Empruntons quelques lignes au *Journal de Paris*, écrit par Mathieu Marais, avocat au parlement :

— Ce jour, 12 novembre, j'ai été à la messe rouge, au Palais, chantée par l'abbé de Champigny, trésorier de la Sainte-Chapelle, officiant pontificalement. Les révérences et les pas des présidents à mortier, à cette messe, sont singuliers et d'une institution ancienne. On en parle comme d'une cérémonie venant de l'aréopage. Il n'y avait que trois présidents à mortier. Le président de Novion, qui tient lieu de premier président, qui a fait les pas et dansé très gravement. Le président d'Aligre qui n'a plus ni tête ni genoux, et le président Chauvelin qui a dansé gracieusement, avec la complaisance d'un homme qui espère la place de premier président. » *Revue rétrospective,* seconde série, tome IX, page 441.

Cette cérémonie était appelée *messe des révérences*, d'autres la nommaient *ballet des écrevisses.*

Deux chefs du chant, placés l'un à droite, l'autre à gauche, dans les coulisses, tenant la partition des chœurs, dirigent les masses chantantes, surveillent l'attaque en leur donnant le ton. Le souffleur dit en entier les paroles aux acteurs; son adresse à lancer à propos les phrases du livret rassure les exécutants. Les choristes n'ont aucun souci des paroles; celles de l'auteur sont si mal baties, si mal ajustées sur la mélodie, que les changer, en improviser de nouvelles, qui s'adaptent à merveille aux notes, c'est rendre un service éminent à la pièce. Comme les chœurs de Meyerbeer sont les plus barbares, ceux où la langue française est outragée avec le moins de ménagement, les chanteurs se sont fait des versions, des variantes qu'ils récitent par groupes. Allez sur le théâtre, écoutez l'introduction de *Robert-le-Diable*, plusieurs diront les versicules de la pièce, tandis que d'autres chanteront pendant toute la durée du chœur :

La sou | pe aux choux | se fait dans la mar | mite,
Dans la | marmi | te on fait la soupe aux | choux.

Passez de l'autre coté, vous aurez plus d'agrément, le poète-choriste a complété son quatrain; le peloton dira :

Partons, | amis, | car j'ai mal à la | tête,
Je dois | aller | danser au bal ce | soir;
Si l'on | savait | combien cela m'em | bête,
Ici | j'aurais | un siège pour m'as | seoir.

Le rhythme de ces vers est admirable, c'est un vrai cadeau que l'on fait à la musique de Meyerbeer.

Dans la scène des ténèbres de *Moïse*, le beau chœur en *ut mineur* est chanté presque en totalité sur ces mots adressés au public : *Nous allons bien vous amuser*. Et ce bon public va disant : — A l'Opéra, je ne comprends jamais les paroles. » Ce n'est pourtant pas faute de les entendre. Plusieurs m'ont assuré que ces joyeusetés chorales n'étaient plus tolérées.

Lorsque *la Sonnambula* de Bellini fut représentée à Barcelone, le chœur s'avisa de parodier ce vers *Il sorrizo dell' amor* d'une manière si bouffonne, que les dames se pamaient d'aise en se cachant derrière leur éventail. Les autres théâtres de l'Espagne adoptèrent cette variante; le public l'attendait pour faire le brouhaha.

Une école de danse, établie en 1672, à l'Opéra, par Lulli, fut tenue par le danseur Lestang, sous l'inspection de Beauchamps, maître de ballets. Tout sujet qui se présentait à Lulli pour être admis à son théâtre, était examiné, mis à l'épreuve comme chanteur et comme danseur. S'il montrait d'heureuses dispositions pour le chant ou pour la danse, on lui donnait un emploi définitif pour l'une ou l'autre de ces parties. S'il était médiocre chanteur et danseur maladroit, on le faisait figurer dans les chœurs et dans le corps de ballet : il était enrolé dans le régiment des utilités. Mlles Desmâtins, ainée et cadette, Dimanche, Listrade, Mariette, Dervieux, Cécile, Dorival, Maillard et bien d'autres, ont passé de la danse au chant ou du chant à la danse. De nos jours le grand Pouilley a quitté le ballet pour faire tonner sa voix de basse.

Les demoiselles de la Comédie-Italienne commençaient par être danseuses, débutaient ensuite dans la comédie, et chantaient plus tard quand elles avaient réussi comme actrices et ballérines; ce double ou triple talent assurait de longs et brillants succès aux virtuoses de ce théâtre. Les auteurs savaient mettre à profit tous ces avantages en écrivant des pièces telles que *les Trois Sultanes*, *l'Épreuve villageoise*, etc., où la *prima donna* devait parler, chanter et danser, comme l'ont fait plus tard Mlles A. Saint-Aubin et Darcier.

L'école de danse de l'Académie a toujours été dirigée et tenue par d'habiles professeurs et leurs prévots, sous la surveillance du premier maître de ballets. En 1776, la danse eut un inspecteur en titre d'office.

Plus tard les postulants n'étaient admis à l'école de danse qu'après avoir été soumis à l'examen de deux chirurgiens, qui, séparément, faisaient leur visite et leur rapport ayant pour objet la conformation plus ou moins heureuse du conscrit qu'il s'agissait d'admettre aux exercices de la danse. Conseil de recrutement qui mettait hors de cour ceux que certains défauts dans les pieds ou les organes de la respiration condamnaient à ne danser jamais. Ces recrues passaient dans les classes de préparation à la danse, tenues par Lebel et Goyon. Coulon, père, Fabre-Gardel, maîtres de perfectionnement, terminaient l'éducation de ces virtuoses.

L'examen des chirurgiens est supprimé depuis 1814, aussi beaucoup d'élèves sont-ils obligés de renoncer au travail qu'ils avaient entrepris avec une ardeur inutile. M. Véron nous dit que ses connaissances anatomiques lui servirent pour éloigner de l'école de danse les élèves d'une trop faible constitution (1). Dans la rue Richer, au n° 1, près du Conservatoire de Musique, est une grande salle où s'exercent les aspirants à la danse dramatique destinés à l'Académie. C'est là qu'ils recoivent les premières leçons, et s'exercent à faire des gammes avec les pieds et les bras, sous la direction de M. Sciot, de M. Mathieu. Ils passent à la classe de M. Addice pour arriver enfin à celle de perfectionnement, où préside le successeur de Coulon, d'Albert, de Vestris, M. Gosselin. Quand il y a reçu le dernier coup de polissoir, le diamant peut affronter les clartés de la rampe, et briller devant son dernier maître, le public.

Le musicien exercé devine, découvre un chanteur à venir dans une personne qui parle, il peut le découvrir même par là

(1) Voyez les *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, par le docteur L. Véron, tome III, pour une infinité d'observations très justes que je ne rappellerai point ici, bien qu'elles soient relatives au sujet que je traite.

seule inspection de ses pectoraux. Le danseur n'a pas moins de sagacité, le coude-pied, les pointes et bien d'autres diagnostiques lui signalent un virtuose, et cet élu n'attend que les avis du maître pour zéphiriser à merveille. Luthier fort habile, Gosselin, père, fournissait des violons à Duport. Ce danseur, examinant un jour la table, la volute, les éclisses d'un de ces instruments, aperçoit au bout du manche qui lui servait de point de mire, aperçoit à distance des objets qui le frappent de surprise et d'admiration. C'étaient les pieds des deux petites filles du maître de la maison. Il procède à l'examen de ces bijoux précieux, se pâme de plaisir et d'admiration devant ces pointes d'acier, devant ces coude-pieds énergiquement bombés, cambrés dans leur gentillesse. Le maître prescrit un plan d'études, et les demoiselles Gosselin tiennent plus tard les promesses que Duport avait faites.

Le foyer de la danse est une grande salle, dont le plancher est en pente comme celui du théâtre, elle est entourée de glaces, et plusieurs lustres l'éclairent. Les glaces y sont protégées par de grandes barres sur lesquelles danseurs et danseuses viennent placer leurs pieds, afin de donner une grande extension aux muscles de leurs jambes, afin de préparer ces membres aux exercices du ballet en les dégourdissant. Tout autre qu'un danseur ne pourrait supporter pendant cinq minutes la position de son pied élevé jusqu'à la hauteur de l'œil. En style de théâtre, cela s'appelle *se dérouiller*. Se tenant ensuite par la main à ces barres, ils font une infinité de pliés, de ronds de jambe, de battements, d'écarts, courbent leur dos en arrière, se penchent sur l'un ou l'autre coté pour assouplir la colonne vertébrale. Abandonnant ensuite leur point d'appui, ils se lancent librement sur le parquet et font des gammes à leur manière, répétant jusqu'à vingt fois le pas difficile. Ils essayent leurs poses, en ayant soin de mouiller le parquet; au théâtre, ils frottent leur chaussure avec de la craie afin de ne pas glisser. Les danseurs ont à chaque instant un arrosoir à la main, s'ils sont en habit de travail; ils ressemblent à des jardiniers.

C'est avant le ballet qu'il faut aller dans le foyer de la danse

pour assister à la gymnastique préparatoire des virtuoses. Elle est indispensable et prévient beaucoup d'accidents. Entrer en scène sans épreuves et quand le corps n'est pas assoupli serait s'exposer à des chutes périlleuses. Tous les grands artistes descendent au foyer général une demi-heure avant le ballet. Si Fanny, Thérèse Elssler ne se sont jamais soumises à cette règle, seule exception connue dans les fastes de l'Opéra, c'est qu'elles avaient fait construire en leur appartement somptueux un théâtre de danse. Les deux virtuoses se jetaient dans leur voiture après des exercices répétés à domicile, et venaient attendre dans leur loge, à l'Opéra, le moment d'entrer en scène. Ces loges d'acteurs sont meublées parfois avec une élégance rare, un gout exquis.

Le buste de Mlle Guimard en Terpsichore, marbre de Houdon, est placé dans le foyer de la danse.

Toujours en mouvement, d'un appétit féroce, grignottant sans cesse quelque fragment de comestible, les enfants élèves de la danse ont été nommés *rats*, sobriquet doublement pittoresque. Le rafiné, le petit-maître, l'incroyable, le merveilleux, le muscadin, l'élégant, le beau, le fashionable sont aujourd'hui remplacés par le *lion*, c'est lui qui dicte les arrêts de la mode.

On appelle *marcheuse*, une grande et belle fille, dont l'unique mission, à l'Académie, est de revêtir une superbe robe de velours, de satin, de moire ou de damas, pour la promener noblement sur le théâtre. Les marcheuses possédant une paire de jambes séduisantes, ont dans tous les temps affectionné les rôles muets de page. La jaquette de ces gentils varletons avait perdu la moitié de sa longueur, à la sollicitation pressante de ces demoiselles, quand on résolut de montrer les pages en veste à la hussarde, en tricot de soie azuré, dans *Guido et Ginevra*. Un nouveau concours fut ouvert, il fallait bien juger le tableau vivant dont on allait faire l'exhibition publique à la lueur des flambeaux. La jambe n'est pas tout, la jambe peut tromper. Les souricières se vidèrent, les rats accouraient de toutes parts, et s'empressaient de faire valoir leurs droits au costume de page réduit à sa plus simple expression. Rendre tout un peuple confident des mystères voilés à plusieurs; lui permettre l'examen

de tant de perfections, quel avantage pour un rat! Aussi les épreuves se multiplièrent à l'infini; la direction n'eut d'autre embarras que celui du choix, les pages bleus triomphèrent de plusieurs façons. Des moralistes inquiets firent observer que ce costume trop dégagé pourrait blesser les yeux de certaines personnes; le directeur, M. Duponchel, adoptant cet avis amical, s'empressa de voiler en quelque sorte la nudité de ses pages, en ajoutant à leur ceinture un cordon de sonnette qui voltigeait autour de leur gracieuse personne.

Les peuples du nord ont toujours envahi les contrées méridionales. Pendant l'hiver de 1845, trois douzaines de gentilles petites souris blanchettes, fauvettes ou blondettes s'élancèrent vivement sur notre grand théâtre, et le prirent d'assaut. Elles manœuvraient si bien, leurs feux de file étaient exécutés avec une telle précision, une si gracieuse cadence, leurs tableaux offraient tant de variété, de séduction, de caprice, des effets combinés avec tant d'artifice, que le public émerveillé proclama vingt fois la victoire des souris échappées de l'Allemagne. Conspirant la perte des rats parisiens, les souris viennoises triomphèrent complètement. Après cette mémorable victoire, un traité d'alliance fut proposé, conclu, signé, scellé. Entre les rats et les souris une fusion n'offrait pas d'insurmontables difficultés. Une portée de souris, choisie parmi les plus éveillées, resta parmi nos rats pour donner des soins à leur éducation, et les former aux manœuvres à la prussienne, aux gentillesses viennoises. Vainqueurs et vaincus s'étaient embrassés et travaillaient de concert. Cette union fut de courte durée, les étrangères nous dirent adieu.

Cette fusion tant desirée devait produire les plus heureux résultats, cette alchimie chorégraphique, ce croisement d'espèces nous promettait des variétés fort originales. Si nos rats, aux moustaches brunes, mariés à ces blondes souris, avaient mis au jour des rossignols au plumage cendré, quelle fortune pour les lions et les lionnes, et surtout pour les directeurs de nos théâtres lyriques! Pourquoi pas? On a vu des jeux de la nature plus surprenants encore. Nous pouvions au moins espérer. Peut-être un

jour retrouverons-nous ainsi la race des rossignols depuis trop longtemps égarée ou perdue.

Souris était le nom de famille de trois virtuoses de l'Académie.

Mlle Souris, danseuse fort jolie, et sœur de la maitresse du régent en 1720, fit une fausse couche parce qu'une souris s'était jetée entre ses jambes, tant elle avait horreur de la gent trotte-menu. Philippe d'Orléans allait peu dans les coulisses de l'Opéra depuis que les figurantes se permettaient de le nommer tout simplement *Philippe*. M. de Nocé voulut faire des remontrances à Mlle Souris sur ce point, elle lui répondit : — Vraiment, peut-on appeler *monseigneur* un homme que l'on a vu cent fois à ses pieds. — Ces diablesses de danseuses ne songent qu'à leurs pieds ! » repartit Nocé.

Le 2 décembre 1722, à l'instant où ce même Philippe, dans un cabinet touchant au théâtre, rendait le dernier soupir, assisté par la duchesse de Falari, le chœur chantait à pleine voix, ce vers, dans *Thétis et Pélée :*

O destin, quelle est ta puissance!

Mlle Antier, première cantatrice, rencontre un jour sur l'escalier du théâtre Mlle Souris cadette, charmante choriste, qui tenait par la main une petite fille. — Oh ! la jolie enfant! à qui est-elle? dit Mlle Antier. — A moi, mademoiselle. — Il me semble que vous n'êtes pas mariée. — Non, mais je suis de l'Opéra. »

Les virtuoses de la danse et tout le corps de ballet sont lancés dans le galop de *Gustave*. On saute, on valse, on danse, on marche, on s'avance au pas de charge; le parquet plie sous le faix de tant de pieds qui le frappent en cadence. Dans les coulisses, on croit assister à la répétition d'un tremblement de terre. Pourquoi ces cordes tendues, qui, sur le dernier plan, ferment les deux issues du théâtre? En toute autre occasion, ce barrage serait établi pour empêcher les amateurs de s'avancer en dehors des coulisses, de montrer leur figure au public, prompt à remarquer de telles exhibitions. Dans *Gustave*, pendant le galop, ces cordes ont la double destination de s'opposer à l'entrée des cu-

rieux indiscrets, à la sortie des danseuses, pressées de lever la séance pour aller souper en joyeuse compagnie. Le mouvement, le désordre, qui cette fois est un effet de l'art, la foule, sont tels qu'une douzaine de ces demoiselles pourraient s'esquiver inaperçues, et vider les lieux, si les cordes n'étaient là pour les retenir, si l'inflexible Desplaces, la canne à la main, ne veillait en travers de la seule barrière entr'ouverte. A chaque tour de galop, les rats, passant devant ce factionnaire implorent sa clémence, demandent grâce. Vaine espérance! fidèle à sa consigne, féroce et taciturne comme les muets du sérail, la sentinelle fait la chasse aux rats, les repousse dans la souricière immense, afin que, toujours complète, la bande s'y trémousse jusqu'à la chute du rideau. Comme il leur importe d'employer utilement les derniers instants qu'elles sont forcées de donner au service du théâtre, plusieurs ballérines ôtent épingles et lacets, se déshabillent en galopant devant le public. Leur toilette de nuit est ainsi plus tot faite.

Le rôle de marcheuse est le plus facile à remplir. Beaucoup de jolies femmes aiment à se montrer en habit de cour au milieu de la troupe brillante et légère des nymphes académiciennes. L'exhibition de leurs charmes relevés par le prestige du théâtre et l'éclat de la parure, leur présence en si belle compagnie, posent ces demoiselles d'une manière infiniment avantageuse dans le monde galant. Ce vernis d'artiste qu'elles se donnent porte à la hausse les actions de leur banque, et doit les pousser vivement dans le chemin de la fortune. Leur chevalier, car elles n'en ont qu'un, est flatté de voir sa favorite, admise à la cour des rois, des empereurs, se pavaner dans quelque procession en costume blasonné de duchesse, ou se montrer dans une fête villageoise sous l'habit flatteur et capricieux d'une paysanne de Frascati. La lorette ayant son asile élégant et somptueux dans la rue Bourdaloue, Bossuet ou Fléchier, on sait que ces colombes placent leurs nids sous la protection des Pères de l'Église, la lorette se glorifie d'appartenir à l'Académie impériale de Musique.

Les choristes du genre masculin, chantant aussi dans les églises, ne peuvent assister aux répétitions faites les dimanches

et les jours fériés. Cochereau, le sieur de Chassé, Larrivée, Narbonne, Lainez, Châteauneuf, Chéron, Gavaudan, Huby, Chollet, Boulard, et beaucoup de virtuoses qui se sont fait un nom sur les théâtres de province, ont d'abord chanté dans le chœur de l'Opéra. Je vous ai déjà dit que Perne et Villoteau, deux de nos meilleurs théoriciens et littérateurs en musique, y tenaient leur partie en 1795, le compositeur Candeille y figurait en 1767.

Simple choriste au théâtre de Marseille, Mlle Maupin vient à Paris, et, de plein vol, débute à l'Académie dans les premiers rôles avec le plus grand succès. 1695.

Un choriste du Théâtre-Italien de Paris, renvoyé par l'administration, demande à rentrer en fonctions. Le premier chanteur de l'univers, à cette époque, apostille officieusement la requête du musicien en disgrâce, et signe : Rubini, *ancien choriste.* 1835.

Le chœur figurait dans le *Ballet comique de la Royne*, en 1581; Cambert l'employa dans nos premiers opéras : le chœur dramatique est d'invention française. Privée de chœurs et d'airs de danse, l'*Eritrea*, de Cavalli, 1652, se compose de huitante-sept airs, de deux petits duos, et d'un quintette fugué, presque toujours supprimé; l'exécution de ce morceau concertant présentait de trop grandes difficultés à la scène. (Planches, 31.) Mlle de Valois, fille du régent Philippe d'Orléans, épousa le duc de Modène en 1719. Lorsque cette princesse alla joindre son mari dans sa capitale, on n'avait pas encore imaginé d'introduire des chœurs dans les opéras italiens. Choquée de ce défaut, la nouvelle duchesse fit venir de Paris un assortiment de choristes, qui débutèrent à l'Opéra de Modène, et ce sont les premiers que l'on entendit en Italie.

Un pauvre choriste du théâtre de Munich, Aloys Sennefelder, augmentait ses ressources en copiant de la musique. Voulant accélérer un travail minutieux et lent, il essaya d'en multiplier les exemplaires par des moyens plus expéditifs, moins dispendieux que ceux employés jusqu'alors, et trouva la lithographie. Créateur d'un art nouveau, d'un procédé merveilleux, Sennefelder en fit connaître la théorie en publiant *l'Art de la Lithographie*,

Paris, 1819, vingt ans après l'époque de sa découverte. Inventée pour la musique, la lithographie n'a jamais été que d'un bien faible secours pour les musiciens. Leurs œuvres ont des chances de bonheur trop incertaines, et l'industrie recule avec raison devant un procédé qui la forcerait de tirer toute une édition d'un seul coup. Les résultats de la lithographie appliquée à la musique sont d'ailleurs gauches, lourds et déplaisants, lorsque des calligraphes les ont préparés; ils deviennent admirables si l'on transporte sur la pierre des pages obtenues avec des planches métalliques, incisées par une habile main, et c'est ce que l'on fait pour des ouvrages dont le succès est solidement établi. La beauté, la durée de l'impression, l'économie que l'on trouve sur les frais de tirage, sont des raisons suffisantes pour engager un éditeur à faire cette double opération.

Lorsqu'on met à l'étude un opéra nouveau, les chanteurs, réunis au salon d'études, répètent leurs rôles autour du piano tenu par Henri Potier, excellent accompagnateur, chef du chant des sujets. Les auteurs y président, et le chef d'orchestre, qui veut se mettre la partition dans la tête, et profiter des observations du compositeur, y fait preuve d'exactitude. Non moins habile que son digne confrère, l'autre chef du chant, M. Dietsch, a les choristes sous sa direction, et les exerce dans une grande salle, au second étage, *procul negotiis*. Les danseurs préparent leur travail avec les maîtres de ballet dans leur foyer, deux violonistes, répétiteurs de la danse, règlent leurs pas.

Lorsque les chanteurs savent à peu près leurs rôles, on les amène au théâtre, où la lumière obscure de rares quinquets ne leur permet pas souvent de lire sur leurs cahiers; il faut donc qu'ils s'accoutument à réciter par cœur. Le souffleur est d'ailleurs à son poste. Après quelques répétitions au repos, sur les banquettes, le directeur de la scène, M. Leroy, sergent instructeur précieux, comédien érudit, met ces acteurs sur pied, et, de concert avec les auteurs, les fait agir en même temps qu'ils chantent leurs parties. Là tout est prévu, combiné de telle sorte que le personnage prenne ou quitte sa place, aille à droite, à gauche ou dans le fond, en suivant toujours la marche et le senti-

ment que les jeux de l'orchestre lui prescrivent. Ce chant instrumental, qui doit animer les gestes, est modifié, s'il le faut, aux répétitions de mise en scène, afin que l'acteur puisse arriver au but sans gène et d'aplomb. Une entrée, une sortie, une rencontre est répétée vingt et trente fois de suite.

Ces premières épreuves du chant étaient soutenues autrefois par un quintette de violons. Le piano suffit maintenant pour conduire un opéra jusqu'aux répétitions à peu près générales.

Les choristes viennent se joindre aux acteurs, on les met en scène. Le chef d'orchestre monte alors sur son trône et dirige un double quintette pour les accompagner. La même cérémonie se renouvelle pour les danseurs et le corps de ballet. L'orchestre seul, mais complet, fait parfois une répétition; la manière dont il dit l'ouverture de *Guillaume Tell* à la première vue, au grand ébahissement de Rossini, prouve qu'il n'en a pas besoin; mais cette répétition est utile pour la collation des parties. Comme on s'arrête à chaque instant afin de signaler, de corriger des fautes de copie, on ne veut pas toujours retenir les chanteurs à cette épreuve qui ne leur serait d'aucune utilité. Les décors sont posés et changés pour la mise en scène; les chassis, les toiles doivent parfois obéir à la réplique de l'orchestre; la lune, le soleil, la tempête, les éclairs, la foudre, le canon, seraient dignes de blâme s'ils frappaient à faux. On répète généralement; la scène est alors occupée uniquement par les acteurs. Toute la toilette de madame se déploie, tout le monde est à son poste, et les auteurs se réfugient dans la salle. Quelquefois une dernière épreuve est faite avec tout l'appareil des costumes.

Le chef conduit son orchestre en ayant sous les yeux une épitome de la partition, dont les accolades ne réunissent que cinq portées, on y voit : le premier violon; les entrées des instruments de bois, à souffle; les masses des cuivres; la partie vocale qui domine, et la basse d'orchestre. La grande partition est un embarras inutile à peu près, le chef n'a d'autre occupation que celle d'en tourner les feuillets sans avoir le temps de les lire. Dans mes éditions, j'ai supprimé cet énorme volume et l'ai remplacé par une partition réduite pour le clavier, où figurent toutes

les parties vocales, où j'ai pris soin d'indiquer les entrées de tous les instruments. Au moyen de longues répliques mises sur les parties séparées, l'exécution d'un opéra devient plus aisée et moins fatigante pour le chef d'orchestre. Plusieurs éditeurs ont adopté ce système, que je leur ait fait connaître en 1828. La grande partition d'un opéra de notre temps coûte de 5,000 à 8,000 fr., et ne produit le plus souvent que le dixième, le vingtième de cette somme; il faut en rattraper le reste sur le détail, si l'on peut.

— Il faut que nous allions en scène demain. — C'est impossible ; l'opéra n'est pas prêt, on ne le sait pas suffisamment. — N'importe, il le faut. — Vous n'assistez point à nos répétitions, venez-y pour juger si.... — Je m'en garderai bien ; cette imprudence m'exposerait à partager votre opinion, j'arrêterais la pièce et je veux absolument qu'elle passe demain : il le faut. »

Ce dialogue concis mais substanciel fait murmurer trop souvent les échos de nos théâtres des départements. C'est là surtout que l'on pousse un opéra d'urgence pour l'amener devant le public, que l'on se hâte de récolter avant que les fruits aient donné des signes de maturité. J'ai vu pourtant, j'ai vu de misérables, de terrorisantes répétitions suivies parfois d'une exécution très satisfaisante. Le rideau levé, chacun redouble de soins et d'attention, l'heure est solennelle et décisive. Le fragment d'entretien que je viens de rapporter appartient à tous les directeurs de spectacle, à tous les chefs d'orchestre de l'univers, cependant comme il faut donner un nom aux personnages que l'on met en scène j'appellerai *Roqueplan* et *Girard* mes interlocuteurs.

On appelle *comparses* (1) les personnes destinées à paraître sur le théâtre afin de grossir la troupe chantante et dansante, sans prendre part à ses exercices. On emploie souvent des soldats pour ce genre de service. Dans une marche, ils savent se maintenir au pas que règle la symphonie. Quatre cents soldats du régiment de Biron manœuvraient sur l'immense théâtre de

(1) *Comparso*, paru, qui s'est fait voir ; du verbe italien *comparire*, paraître.

la cour, à Versailles, dans les représentations d'*Ernelinde*. Huit cents personnes s'y montraient à la fois dans *la Tour enchantée*. On en a vu sept cents à l'Opéra dans l'enfer de *la Tentation*. Les marcheuses, dont je vous ai parlé, sont aussi des comparses. Voyez les pages 161, 162 du tome Ier.

Dans les tournois, les carrousels de l'ancien temps, après qu'une symphonie guerrière avait préludé, que le signal des mestres-de-camp avait fait ouvrir la barrière, les quadrilles entraient en lice, vêtus de costumes de caractères variés, avec leurs bannières à la couleur de leurs dames, avec leurs chevaux empanachés brillamment et tressés de nompareille à la crinière. Tous se croisaient suivant un ordre convenu, faisaient le tour de la carrière, lentement, au pas, l'arme haute, avant de se réunir au centre; cette promenade, cette montre, cette revue était appelée *la comparse*. Notre Académie en avait emprunté l'usage aux carrousels de Louis XIV; et, jusqu'en 1767, le corps de ballet s'est promené sur le théâtre pour y faire la parade, la comparse, avant de procéder à ses exercices dramatiques. Nos chevalières portaient un éventail en cette passe d'armes, et savaient l'incliner gracieusement en défilant sur l'avant-scène; le public rendait le salut en applaudissant.

Dès que le rideau tombe sur le dernier acte, on s'occupe du triomphe ou du rappel des acteurs, choses très distinctes. Le triomphe est le résultat d'un succès d'enthousiasme, alors que l'acteur favori, déjà rappelé pendant le cours de la représentation, revient à la fin de la pièce pour emporter sa récolte de bouquets et de couronnes. Lorsque ces projectiles parfumés arrivent sur la scène à la suite d'un transport d'admiration spontanée et soudaine, lorsque les dames jettent les masses de fleurs brillantes et précieuses qu'elles ont tenues pendant toute la soirée, cet acte accompli sans préméditation double l'ivresse du public. Mais si l'on voit tomber des balcons et des quatrièmes loges des couronnes ajustées sur le patron de celles que l'on distribue dans les collèges, on croit avec raison que ces lauriers, ces fleurs vulgaires, ces dahlias à deux sous le fagot, d'avance achetés, annoncent la prévision d'un succès de commande, succès organisé,

soutenu par les claqueurs prompts à demander l'acteur avec des acclamations furibondes.

Ces couronnes à trois francs la douzaine, peuvent ne couter que six blancs pièce, en ayant soin de les jeter d'abord à l'avant-dernier rappel. On les ramasse, elles font leur ascension par les corridors, et retombent ensuite au moment du grand brouhaha, quand il s'agit de terminer la farce triomphale.

Je suis étonné qu'en ce temps de haute et merveilleuse hyperbole, on ait la maladresse insigne d'appeler *ovation* le triomphe d'un acteur, d'une actrice. Cent bœufs étaient immolés pour le triomphe d'un héros; une seule brebis, *ovis*, figurait au sacrifice offert pour le plus mince des triomphateurs. C'est à cause de cette brebis, dont les claqueurs distribuent les côtelettes, que ces fins étymologistes tiennent au mot dérisoire d'*ovation*. Vous savez peut-être qu'une salve d'applaudissements, en argot de la claque, est nommée *côtelette*.

C'est à Marseille que j'ai vu les bouquets dramatiques les plus élégants et les plus somptueux, colosses de forme ovale, de un mètre de largeur sur une hauteur assortissante, où des camélias de toutes les nuances figuraient, sur un fond blanc, les arabesques d'un superbe fauteuil des Gobelins. Expédiés de Gênes, ces bouquets vinrent se reposer chez Mme Charton Demeur, chez Mme Lafon aux jours de leurs triomphes. Le machiniste seul aurait pu montrer ces masses de fleurs sur le théâtre, et les descendre de l'empirée au moyen d'un jeu de poulies.

Le 23 juin 1851, Mme Laborde chantait encore une fois l'inconcevable rapsodie ayant nom *le Rossignol* sur le grand théâtre de Bordeaux. A peine avait-elle terminé sa cavatine, qu'un bouquet monstrueux, lancé maladroitement du fond d'une loge, vint la frapper au visage. La virtuose tomba sous le coup et ne put achever l'opérette. Il faut sans doute attribuer à la gaucherie insigne d'un amateur l'oblation brutale de cet hommage printanier; mais convenez que cette maladresse pourrait tout aussi bien masquer une abominable machination, un guet-apens infernal. La perfidie peut simuler parfaitement le dilettantisme, s'embus-

quer derrière un bouquet assommant, et se venger d'un rival sous le couvert de l'enthousiasme. L'empereur Élagabale n'étouffait-il pas ses convives sous une avalanche de fleurs? Souvenez-vous de la catastrophe dont les journaux de Rome nous ont fait connaître les détails, il y a vingt ans.

Deux cantatrices rivales brillaient en même temps au théâtre *Valle;* Mmes Gambrici et Marina faisaient les délices des Romains. La Marina semblait depuis quelque temps obtenir le pas sur son antagoniste. Des bravos frénétiques, d'interminables applaudissements éclataient dans la salle toutes les fois que la virtuose préférée était en scène. Ses admirateurs ne lui ménageaient ni les bouquets, ni les couronnes. Enfin la victoire était complette. Alors certains camarades officieux de la Gambrici prirent le malin plaisir de la tourmenter sur sa défaite et sur le chagrin qu'elle devait en éprouver. — Moi! du chagrin! répondit-elle avec une rage concentrée, vous vous trompez; je vois au contraire avec plaisir le succès de la Marina; je trouve qu'elle chante à ravir. Elle mérite la faveur du public; et moi-même, ce soir, je veux lui jeter une couronne. »

Elle tint parole. Des applaudissements plus vifs encore accueillirent sa rivale, dans la soirée du 10 octobre 1835; et, comme à l'ordinaire, à la fin du premier acte, on jeta des bouquets sur la scène. Tout à coup une couronne, dirigée des troisièmes loges, arrive rapidement sur la tête de la Marina, qui pousse un cri de détresse, et tombe morte. Couverte de fleurs et de feuillage, la couronne était de bronze massif. La Gambrici se déroba par la fuite à l'action de la justice. Elle s'embarqua pour l'Amérique, où six mois après elle mourut du choléra.

Un féroce attentat, digne de Frédégonde, fut commis envers Mlle Mars, à la Comédie-Française. L'aimable virtuose y faisait ses adieux au peuple de ses admirateurs, une couronne de cimetière vint tomber à ses pieds, et ne put être cachée par des flots de bouquets tribut de l'affection publique. 1er avril 1841.

Le rappel, l'ovation, le triomphe, le couronnement ont été prodigués au point qu'ils ne signifient plus rien aujourd'hui. Un directeur a fait adjuger mille fois ces hommages à sa pro-

tégée et les a démonétisés. On a, pour le rappel, un moyen fort ingénieux pour exciter le zèle complaisant ou du moins la commisération de l'assemblée. Lorsqu'un acteur est faiblement demandé, le rideau se lève seulement à deux mètres du parquet, pour retomber aussitot d'un mètre. Le public, infiniment bon diable à Paris, ne veut pas causer une fausse joie au postulant: aussi par des acclamations moins timides et mieux soutenues, semble-t-il exiger qu'il vienne recevoir la congratulation des amis assemblés sous le lustre.

Les premiers sujets refont leur toilette, montent en voiture, et rentrent au logis, quand le triomphe, l'ovation et le rappel ont terminé le spectacle. Tout ce que l'on a conté des mœurs de notre Académie est fort exagéré; d'autres lieux, d'autres sociétés, le grand monde surtout présentent des irrégularités bien plus dignes de blâme. L'amour-propre, l'orgueil, les rivalités de talents, de succès divisent, séparent des cœurs que l'amour pourrait unir. Les artistes ont peu de sympathie pour les artistes; s'ils naviguent dans les mêmes eaux, suivent la même carrière, ils se détestent comme des frères. Le chant et la danse n'ont aucune relation l'un avec l'autre, je vous l'ai déjà dit. Ce sont deux peuples que deux chefs différents commandent, et qui ne se ressemblent ni par les habitudes ni par les gouts.

Vous plaît-il de voir sortir ces deux bandes joyeuses ou du moins chantantes et cabriolantes? Postez-vous dans un passage obscur, à peu près souterrain, débouchant sur la rue Drouot, chemin couvert humide et sale. C'est là qu'à minuit, trois ou quatre fois par semaine, une porte en bois blanc tourne sur ses gonds, sans que le jeune enthousiaste des séductions, des féeries de l'Opéra, du ballet surtout, ait pu se douter de sa destination. C'est de ce vomitoire ignoble que s'échappent encapuchonnées dans des bernous, manteaux, camails, châles, surcots, tartans, crispins de tout âge et de toute couleur, les pieds ferrés de soques, le col entouré de fourrures, ces déités de l'Olympe, ces nymphes des bois, ces willis, ces naïades, ces péris enchanteresses tout à l'heure l'objet de votre admiration passionnée. Vous ne rencontrerez auprès de cette porte que de rares soutiens de la galan-

terie française, épiant le bonheur d'offrir à quelque sylphide solitaire leur bras et leur parapluie, au moment où

Ses pieds, ses petits pieds de comtesse andalouse,

vont sautiller au milieu d'un océan de fange, pour échapper à la brutalité des chars que ne traînent pas des colombes.

— Pauvres filles ! » direz-vous, en les voyant ainsi trottiner sur le pavé. Je me garderai bien de répliquer : — Pauvres garçons ! » en voyant des conscrits dans la tranchée, ayant de l'eau jusqu'aux genoux, essuyant le feu de l'ennemi par une gelée acerbe et pénétrante. Est-on pauvre quand on a deux trésors en sa possession ? deux trésors qui font briller, scintiller à nos yeux toutes les merveilles imaginables, dont les séductions enflamment le courage, font braver la peste et la famine ? deux trésors tels que la jeunesse et l'espérance ? Ces conscrits suivent la carrière de maréchal d'empire, ces figurantes ont des épaules à cachemires, des poitrines à diamants, de ravissantes crinolines destinées à presser les coussins d'un landau somptueux, des prunelles dont l'éclair doit fasciner, asservir les puissants de la terre et les heureux du siècle. Ces guerriers débutants, ces naïves bachelettes en sont aux premières notes de la gamme ; s'ils n'arrivent pas tous au point culminant, ils peuvent rencontrer à mi-côte un manoir confortable. Les noms glorieux de nos guerriers sont gravés sur le marbre, je dois me borner à présenter sur le papier le brillant état major de notre Académie où les figurantes abondent ; il n'est pas complet, je vous en préviens, d'aimables renégates, à qui Dieu fasse paix ! ont desiré garder l'anonyme.

Bien que les essais inanimés de la photographie aient porté le plus grand préjudice à nos gentilles miniaturistes ; bien que les bas-bleus trouvent de plus grands avantages dans le feu de leurs yeux que dans les flammes de leur génie ; bien que les pianistes féminins se précipitent en foule sur tous les points où l'on peut guider une main sur le clavier, je me flatte qu'après avoir lu ces pages suivantes, nul au monde n'osera dire qu'il n'est plus d'état qui puisse convenir aux jeunes filles, et les mener bon train à la fortune.

ACADÉMICIENNES

DEVENUES GRANDES OU RICHES DAMES.

Mlles Roland, danseuse, marquise de Saint-Geniès ; 1684.

Moreau (Fanchon), cantatrice, marquise de Villiers ; 1708.

Desmâtins, ainée, cantatrice, grande fortune ; 1709.

Florence, figurante, maitresse de Philippe d'Orléans, régent, mère de l'abbé de Saint-Albin, archevêque de Cambrai, successeur de Fénelon ; 1710.

d'Uzée, figurante, maitresse de Philippe d'Orléans, régent; 1714.

Souris, ainée, choriste, *idem;* 1716.

Dupré (Émilie), danseuse, *idem;* 1719.

Maugis, figurante, millionnaire; 1714.

Quinault-Dufresne (Jeanne-Françoise), danseuse en 1709. Samuel Bernard lui donne 50,000 livres ; le marquis de Nesle, Philippe d'Orléans, régent, protègent à leur tour cette virtuose ; le duc de Nevers l'épouse.

De l'Isle, figurante, maitresse du comte de Charolais ; 1723.

Antier, cantatrice, Mme Truchet (fermier-général) ; 1730.

Cupis de Camargo, nièce d'un cardinal, danseuse, belle fortune; 1731.

Duval du Tillet, ainée, dite *la Constitution,* parce qu'elle était fille de Cornelio Bentivoglio, nonce du pape, grand promoteur de la constitution du clergé, danseuse, grande fortune ; 1731.

Duval du Tillet, cadette, dite *le Bref* par opposition, danseuse, belle fortune. Ces demoiselles n'avaient pas d'autre nom dans le monde.

Sallé, première ballérine, millionnaire; 1735.

Deschamps, figurante, millionnaire ; 1735.

Mariette (dite *la Princesse*), dirigeant les affaires de la religion, danseuse, millionnaire ; 1738.

Petitpas, cantatrice, premier commis du ministre des finances, millionnaire ; 1738.

du Rocher, choriste, premier commis du ministre des affaires étrangères, millionnaire; 1738.

Rabon, choriste, premier commis de la guerre, millionnaire ; 1738.

Poulette, sœur de Mariette, figurante, millionnaire ; 1744.

Grognet, danseuse, marquise d'Argens ; 1742.

Pélissier, cantatrice, 180,000 fr. de diamants, etc., etc.; 1740.

Mlles d'Azincourt, figurante, belle fortune; 1740.
Desgranges, figurante, belle fortune; 1742.
Saint-Germain, figurante, millionnaire; 1742.
Cartou, la Rhodope moderne, choriste, millionnaire; 1743.
Carville, danseuse, belle fortune; 1748.
Rosaly (Rotisset de Romainville, *dite*), choriste, Mme Masson de Maisonrouge; 1752.
Defresne, figurante, marquise de Fleury; 1755.
Sulivan, figurante, lady Crawfurd d'Auchimanes; 1755.
Coupée, cantatrice, millionnaire; 1756.
Le Duc, figurante, marquise de Tourvoy; 1745. Mariée en secret avec le comte de Clermont, prince du sang royal; 1760.
Chevalier, cantatrice, Mme Duhamel (sous-fermier); 1760.
Grandpré, figurante. L'amiral anglais Knowles veut l'épouser, elle accorde sa main au marquis de Senneville; 1761.
Le Maure, cantatrice, baronne de Montbruel; 1762.
Liancourt (Duval), figurante, baronne d'Augny; 1763.
Chouchou, figurante, présidente de Meinières; 1765.
Rem, figurante, épouse Le Normant d'Étioles, veuf de la Pompadour; 1765.
De Fel, cantatrice, belle fortune; 1767.
Mazarelli, figurante, marquise de Saint-Chamont; 1768.
Lolotte, figurante, comtesse d'Hérouville; 1768.
Grandi, figurante, millionnaire; 1768.
de Beaumesnil (Villard), cantatrice, millionnaire; 1770.
Cléophile, danseuse, millionnaire; 1770.
Marquise, figurante, marquise de Villemonble; 1771.
La Prairie, figurante, millionnaire; 1774.
Dervieux, danseuse, millionnaire; 1778.
Peslin, danseuse, grande fortune; 1778.
Michelot, danseuse, maîtresse du comte d'Artois, millionnaire; 1778.
Felmée, coryphée, grande fortune; 1778.
Dorival, danseuse, grande fortune; 1778.
Levasseur (Rosalie), cantatrice, baronne du Saint-Empire, en 1778, comtesse de Mercy-Argenteau, en 1790.
Guimard, ballérine, millionnaire, tenant la feuille des bénéfices et la capitainerie des chasses royales; 1778.
Beaupré, figurante, millionnaire; 1780.
Renard, figurante, millionnaire, entremetteuse des escroqueries ministérielles du prince de Montbarrey; 1780.
Laguerre, cantatrice, meurt à l'âge de 28 ans et laisse un héritage de trois millions; 1783.
Cléron, cantatrice, princesse d'Anspach; 1784.

Mlles Thévenin, choriste, belle blonde aux *sourcils* noirs, l'art du teinturier en cheveux était alors peu connu; 1783. 400,000 francs, reste d'une plus grande fortune, arrivent naguère par droit de succession à sa nièce, excellente et pauvre fille en service chez une orpheline donnant des leçons de piano. Mlle Thévenin, surprise par l'héritage imprévu qui tombe sur sa tête, prie sa jeune maitresse de l'accepter pour dot.

Candeille, cantatrice, Mme Simons; 1790.

Simon, figurante, Mme Riboutet; 1790.

Lange, figurante, Mme Simon; 1791.

Clairval (Guignon, *dite*), cantatrice, présidente de Campistron-Maniban; 1797.

Saint-Huberti (Cécile Clavel, *dite*), cantatrice, comtesse d'Entraigues.

Julie Careau, figurante, Mme Talma n° 1; 1794.

Clotilde-Augustine Mafleuroy, première ballérine, millionnaire, Mme Boieldieu n° 1; 1802.

Gosselin, ainée, ballérine, Mme Martin (ténor barytonisant de l'Opéra-Comique).

Bigottini, première ballérine, millionnaire; 1816.

Virginie, danseuse, protégée par le duc de Berri, millionnaire; 1819.

Émilie Leverd, figurante, belle fortune; 1820.

Maria Mercandotti, danseuse, Mme Husboll, 1822; Mme Dufresne, 1824.

Augusta Ménestrier, coryphée, marquise de Cussy; 1825.

Duvernay, ballérine, Mme Lyne-Stepsens; 1845.

Lola Montès, danseuse, comtesse de Landsberg; 1847.

Maria, danseuse, baronne d'Henneville; 1848.

Noblet, ballérine, belle fortune.

Mme Damoreau, cantatrice, belle fortune.

Mlle Falcon, cantatrice, belle fortune.

Mmes Dorus-Gras, cantatrice, belle fortune.

Rossi-Caccia, cantatrice, belle fortune.

Viardot (Pauline Garcia), cantatrice, belle fortune.

Mlle Forster, danseuse, Mme Robin, châtelaine près d'Enghien; 1850.

Mme Stoltz, cantatrice, belle fortune.

Mlles Marie Taglioni, ballérine, châtelaine près du lac de Como.

Alboni, cantatrice, comtesse Pepoli; 1853.

Dumilâtre, ainée, danseuse, comtesse Clarke del Castillo; 1853.

Dumilâtre, cadette, danseuse, accepte une rente de 25,000 francs de son beau-frère, qui veut la retenir auprès d'une sœur bien-aimée.

Fanny Elssler, ballérine, épouse un banquier prussien.

Thérèse Elssler, ballérine, épouse le frère du roi de Prusse.

Mmes Cerrito-Saint-Léon, ballérine, belle fortune; 1855.

Rosati, ballérine, belle fortune.

Mlle Cruvelli, cantatrice, belle fortune.

XXVII

Aurore de l'orchestre. — Saint-Sulpice, église paroissiale de l'Opéra. — De 1671 à 1790 service annuel pour les académiciens décédés. — Privilèges des symphonistes de l'Opéra. — Le violon souverain de l'orchestre. — Famille du violon. — De 1674 à 1853, introduction successive des instruments à souffle, de percussion, à cordes pincées, qui viennent compléter la symphonie. — Progression ascendante du diapason. — Solos d'apparat, virtuoses d'élite uniquement destinés à leur exécution. — Le petit chœur et le grand chœur. — *Prenez garde à vous!* — Diplomatie de l'orchestre. — Règlement de 1778. — École de musique, bureau de copie. — Pédale de Brod, métronome électrique de Verbrugel. — Loustics, orateurs, poètes, dessinateurs de l'orchestre. — Facéties. — *La Création,* oratoire de Haydn, 1800 et 1844. — De 1671 à 1855, vingt-et-un chefs. — Personnel et budget de l'orchestre aux diverses époques de ces 184 années.

Les plus habiles musiciens de Paris forment aujourd'hui l'orchestre de l'Académie. Autrefois c'était précisément le contraire. Lors de l'établissement de ce théâtre, les bons symphonistes dédaignèrent un poste que leurs successeurs recherchent, sollicitent et se font honneur de conserver longtemps. Les fondateurs de l'Opéra consacrèrent la plus forte partie de leurs finances aux dépenses de la scène, l'orchestre fut regardé comme un accessoire de peu d'importance. Cambert, dont les ressources étaient épuisées par de grands et nombreux sacrifices, ne pouvait offrir aux symphonistes que de trop faibles appointements. Les musiciens, hommes de talent, refusèrent des propositions indignes de leur mérite, les ménétriers mêmes suivirent cet

exemple. Cambert fut obligé d'avoir recours à des écoliers, à des apprentis qu'il fallait endoctriner au point de leur apprendre à chacun leur partie note à note. L'inexpérience de ces exécutants forçait le maître à n'écrire aucun passage trop difficile pour ses élèves; leur gaucherie insigne retenait Cambert dans le cercle étroit des effets qu'il pouvait tenter. Il réussit pourtant à faire de la musique assez régulière pour être applaudi généralement par ses contemporains : le succès de ses premiers ouvrages doit faire supposer qu'il aurait porté plus loin le drame lyrique naissant, si de telles raisons ne l'avaient arrêté. Cambert ne pouvait aller plus vite que ses violons.

L'orchestre qui sonna dans notre première salle d'opéra, construite dans le jeu de paume de la Bouteille, rue Mazarine, en face de celle Guénégaud, à la place où l'on voit maintenant le passage du Pont-Neuf, cet orchestre, conduit par Cambert, en 1671, se composait d'un claveciniste et de quatorze musiciens, faisant sonner des violons, violes, basses de viole, flûtes et bassons. Le burin de Clio ne nous a pas transmis les noms de ces virtuoses primitifs; mais je puis signaler ici la plupart des vingt symphonistes de l'orchestre que Lulli dirigeait en 1673 et 1674.

Baptiste ainé, Baptiste cadet (1), Colasse, Marchand, dessus de violon.

Lallouette, haute-contre; Verdier, taille; Joubert et Lacoste, quintes de violon.

Marais et trois autres dont les noms manquent, basses de viole.

Piesche, Lainé, flûtes. — Hotteterre, Duclos, flûtes ou hautbois. — Plumet, Lacroix, hautbois. — Bluchot, hautbois ou basson. — Philidor, timbalier.

Lallouette, secrétaire de Lulli, se vanta de l'avoir aidé pour la composition de ses opéras, c'était vrai; mais Lallouette s'attribuait les meilleurs airs d'*Isis,* dont il n'avait fait que les récitatifs. (Notez que ces récitatifs furent ensuite ce que l'on admi-

---

(1) Il est probable que ces deux Baptiste étaient le père et l'oncle de Baptiste (Anet *dit*), élève de Corelli, qui fut, en 1700, le plus habile violoniste de France.

rait le plus en cet ouvrage. Lulli s'en offensa; Lallouette, disgracié, fut obligé de céder, en 1677, la direction de l'orchestre à Colasse. Musicien de la chambre du roi, Marais, le plus habile violiste de son temps, prit place à l'Académie. Lulli, qui l'aimait beaucoup, lui donna le baton de mesure en 1687. Marais commandait alors vingt-quatre musiciens, et Rebel, père, Teobaldo di Gatti faisaient partie de sa troupe.

Dès l'origine de l'Académie, ses virtuoses, chanteurs et symphonistes, se réunissaient dans l'église de Saint-Sulpice, le 3 ou le 4 novembre, afin d'y chanter une messe des morts, au service solennel qu'ils faisaient célébrer pour les musiciens décédés pendant l'année. Cette église, paroissiale de l'Opéra, quand il donnait ses représentations dans les salles Guénégaud et Vaugirard, fut toujours préférée à toute autre par les musiciens. Ils continuèrent de s'y rendre chaque année, à la même époque, lorsque l'Académie devint paroissienne de Saint-Germain-l'Auxerrois en allant s'établir au Palais-Royal. Sa translation à la porte Saint-Martin ne lui fit pas changer de paroisse. L'hotel de l'Académie, situé rue Saint-Nicaise, était considéré comme le chef-lieu de l'établissement. Le service religieux dont je viens de parler n'a cessé qu'en 1789.

Arrêt du conseil d'État qui permet aux joueurs d'instruments de l'Opéra de jouer, pour le public, aux bals, noces, sérénades et autres réjouissances, avec défenses au roi des violons, à ses lieutenants de les y troubler, à peine de 3,000 livres d'amende. Au camp devant Nancy, le 14 mars 1673, signé Louis et plus bas Colbert.

Le violon d'amour, le par-dessus de viole et la viole d'amour, que l'on voit figurer sur les genoux des nobles dames dont Rigaud, Largillière, Mignard, nous ont légué les portraits, le violon et ses frères, en usage dans les concerts, le violon à cinq cordes (1), mis en jeu par les Italiens amenés à la cour de

(1) Voyez le tableau de Lionnelle Spada, portant le n° 255 au Musée du Louvre. Ce peintre italien, qui vécut de 1576 à 1620, y montre un musicien jouant du violon à cinq cordes. (Planches, 26.)

Charles IX et de Louis XIV, ne furent point admis par le judicieux Cambert; il leur préféra le petit violon français à quatre cordes; ce violon avait remplacé le rebec des anciens ménestrels. Le violon à quatre cordes, instrument dont l'extrême simplicité fait trouver les effets plus merveilleux encore, devint sous Cambert l'instrument par excellence, et s'empara de la souveraineté de l'orchestre.

Les maîtres qui lui succédèrent suivirent son exemple en n'écrivant que pour les violons divisés en premier et second dessus, la basse de viole, tenant la note de basse, et la viole prenant trois parties intermédiaires, que l'on nommait *haute-contre* ou bien *alto*, *taille* et *quinte de violon*, désignées sous le nom collectif de *parties*, sous-entendu *de remplissage*. De là viennent les noms d'*alto*, de *taille*, de *quinte*, donnés encore à la partie de viole par quelques vieux amateurs. Ces divisions n'existant plus, les partitions ne contenant plus qu'une partie de ce genre, il serait absurde et de mauvais gout de revenir à des termes dont le sens a changé, pour enlever à la viole moderne son véritable nom, celui qu'elle tient de sa filiation, qui marque ses titres de noblesse, en faisant connaître le lien qui l'attache à l'illustre famille du violon. Pour avoir un langage plus clair, plus logique et plus régulier, j'appelle *violonar* l'instrument désigné sous le nom de *contre-basse*. Le serpent, le trombone, l'ophicléide, le second cor, le basson, les timbales, la clarinette longue ou courte, le saxophone grave, le bombardon, etc., sont aussi de réelles contre-basses, puisqu'ils sonnent *contre la basse*, c'est-à-dire au-dessous de la basse, en plusieurs circonstances. Il est des mots à qui l'usage attribue insensiblement tant de significations, qu'ils finissent par être insignifiants. Il faut en créer de nouveaux si l'on veut conserver au discours la clarté dont il ne saurait se passer. J'ai fourni plus de vingt mots à notre vocabulaire musical et dramatique, on a fini par les adopter après en avoir ri *con brio*. L'Académie française en a déjà pris trois pour son *Dictionnaire*, en 1835. D'autres, de la même fabrique, seront enregistrés et consacrés plus tard.

Paulin, *Paulet*, *Pauline*, *Paulinette*, procèdent évidemment

de *Paul*. Violon, viole, violonet, violoncelle, violonar ; voilà certes une famille bien échelonnée : le nom commun à tous se reproduit avec un changement, pour désigner les individus qui la composent.

M. Battanchon, virtuose académicien, avait fait construire un instrument réclamé par le quintette à cordes pour figurer entre la viole et le violoncelle; un instrument de la nature du baryton que le prince Esthérazy chérissait. M. Battanchon vint me demander un nom pour ce nouveau-né. Parrain affectueux et tendre, je pris le filleul dans mes bras, je le pinçai délicatement, il chanta de manière à me sembler digne d'entrer dans la famille, et je l'appelai *violonet*.

Maintenant, si de vieilles coutumes vous font tenir à nommer *contre-basse* le plus grave des violons, il faut absolument que vous complétiez la périphrase en disant : *contre-basse de violon*. Tout le monde alors vous comprendra; mais vous aurez eu la peine de dire, d'écrire quatre mots au lieu d'un. La vie es bien courte ! il ne faut pas ainsi perdre son temps.

Faites-moi la grâce de me dire qui se charge du rôle de Fenella dans *la Muette de Portici ?* Vous croirez me répondre en disant : — C'est une danseuse. — Une danseuse ! qui ne danse pas du tout; une danseuse ! que Mlle Léontine Fay, Miss Smithson, Mme Albert-Bignon, Mlle Marquet, simples mais excellentes comédiennes ont remplacée à l'instant et souvent avec avantage. Dites donc *une ballérine*. Ce mot précieux, que j'emprunte aux Italiens, manquait à notre dictionnaire; il désigne admirablement l'artiste destinée à représenter les personnages tels que Fenella, Clari, Nina, qui doivent charmer par l'expression des sentiments et que l'auteur n'a pas dû faire danser. Mentor et cent autres personnages graves que l'on introduit dans les ballets sont représentés par des ballérins.

Tous les instruments de musique sont des instruments à vent. Sans l'air, désigné sous le nom de *vent*, timbales, trompettes et violons seraient réduits au silence. Pour s'exprimer correctement, il faut appeler *instruments à souffle*, les instruments que l'on fait sonner en introduisant l'air, le vent ou le

souffle dans leur tube ou leurs tuyaux au moyen d'une embouchure ou d'un soufflet remplaçant les poumons de l'exécutant.

La basse de viole, seul instrument en usage du temps de Cambert, pour l'exécution des parties graves, eut d'abord cinq cordes, ensuite six. Marais, en ajoutant la septième, imagina de faire filer les trois grosses cordes afin de les rendre plus sonores. Réduite à cinq cordes, à la fin du dix-septième siècle, accordée par quintes plus une quarte, *ut sol ré la ré*, la basse de viole prit le nom de *violoncelle*, ne conserva que deux cordes filées, *ut sol*, et fut introduite à l'Opéra vers 1680. Cinquante ans plus tard, Berthaud, violoncelliste excellent, supprima la chanterelle *ré*, ce fut le dernier changement que cet instrument éprouva.

La grande basse de viole à sept cordes, que les Italiens nommaient *violone* (1), céda sa place au violonar, il fit son entrée à l'Académie en 1714; c'est à Montéclair qu'elle dut cette conquête. Montéclair y fit sonner le seul violonar que la France possédât; ce géant de la musique n'était employé qu'avec précaution, ne murmurait que pour accompagner les chœurs et le vendredi seulement. Avant d'arriver à la forme qu'on lui voit maintenant, il subit plusieurs variations dans sa grosseur, dans le nombre de ses cordes, et le système de leur accord. On voit entre les mains des musiciens ambulants de petits violonars élevés sur de longs pivots. L'adresse de ces routiniers, qui ne doigtent pas, est surprenante. Les Allemands et les Italiens donnent quatre cordes au violonar, qu'ils accordent par quartes; en France, il n'en a généralement que trois, montées par quintes *sol ré la*. Son archet, droit en France, en Italie recourbé, la manière de le tenir et d'attaquer la corde furent l'objet d'une controverse qui n'a pas encore obtenu de solution. L'instrument à quatre cordes, convenablement attaqué, donne de meilleurs résultats au regard de la sonorité, de la prestesse, de la clarté dans l'articulation des passages rapides, et fournit deux notes de plus au grave. Sur huit violonaristes académiciens, un seul est

(1) Représenté dans *les Noces de Cana*, tableau de Paul Véronèse.

resté fidèle à l'ancien système. En 1832, M. Gouffé devint le Montéclair de l'instrument à quatre cordes.

Lorsque le public apostrophait nos ménétriers académiciens en criant *gare l'ut!* lorsque cet *ut* ne pouvait être obtenu que par le concours des deux violonistes d'un même pupitre, dont l'un étendait le doigt de son voisin et le maintenait sur le degré voulu; lorsque nos symphonistes s'imposaient une amende pour chacune des fautes exécutées aux dépens de l'auditoire; lorsque les convives, ayant payé six sous à bastance pour venir s'asseoir autour d'une brioche colossale, faisaient pénitence en la croquant, en l'arrosant de bon vin; en 1715, Castrovillari, Bassani, Corelli, Veracini et leurs émules avaient peuplé l'Italie de violonistes excellents, et Tartini venait de lancer dans le monde musical sa fameuse *Sonate du Diable,* que les sonates, fantaisies et sérénades publiées en 1676 et 1688, pour un violon seul à double, triple et quadruple corde, par le Saxon Jean-Jacques Walther, avaient précédée. Constantin, roi des violons, Bocan, Lazarin, Foucard, habiles violonistes français en 1630, n'avaient pas formé des élèves capables de soutenir une telle concurrence.

L'introduction des cors, des clarinettes dans l'orchestre, les bassons étant dirigés, retenus vers le milieu de l'échelle harmonique, au lieu d'être asservis à doubler constamment la basse, permirent de supprimer la haute-contre et la taille de violon, en ne conservant que la troisième des anciennes subdivisions, la quinte de violon. On écrit encore deux parties de viole pour certains morceaux d'une teinte mélancolique. La viole étant trop faiblement représentée dans nos orchestres à cause du petit nombre de ses exécutants, il faut se garder avec soin de les diviser en deux bandes. Douze violes devraient *nécessairement* sonner à l'Opéra, huit seulement s'y font entendre à coté des douze seconds violons. Si vous partagez les huit violes en réunissant tous les violons, quatre violes auront à lutter contre vingt-quatre violons : plus d'équilibre possible.

La flûte à bec, gros flageolet, le basson étaient les seuls instruments à souffle admis à l'Académie du temps de Cambert.

La flûte allemande ou traversière n'y parut qu'en 1697, dans *Issé* de La Motte et Destouches. Employé d'abord par Lulli, dans *Acis et Galathée*, en 1687, le galoubet fut ensuite remplacé par la petite flûte traversière, sonnant l'octave de la grande.

La première exhibition des hautbois, des trompettes et des timbales avait eu lieu dans *Alceste*, de Lulli. 1674. Ces instruments avaient déjà sonné sur la scène, où des symphonistes, vêtus en costume de théâtre, les mettaient en jeu. Six artistes, engagés comme hautboïstes, devaient au besoin jouer de la flûte ou de la trompette. Le nombre des hautbois égalait presque celui des violons, dont ils jouaient fidèlement les parties de premier et second dessus. Les hautboïstes de l'Opéra soufflaient à plein tuyau, de toute leur force, produisant un son dur et canard, sans nuances. Antoine Sallantin, prit Fischer pour modèle, en reçut des conseils, et réforma complètement sa manière. Sallantin siégeait à l'Académie en 1773, il fut ensuite professeur au Conservatoire de Paris et créa notre école de hautbois. En l'an VIII de la République, je figurais sur le contrôle de sa classe avec Vogt, Laurent, Gilles, etc.

Marais introduisit le tambour à baguettes dans l'orchestre, et l'employa pour l'exécution de sa tempête d'*Alcyone*, en 1706.

— On ne peut s'empêcher de dire un mot de la tempête de cet opéra, tant vantée par tous les connaisseurs, et qui produit un effet si merveilleux. Marais imagina de faire exécuter la partie de basse de la tempête, non seulement par les bassons et les basses de violon, à l'ordinaire, mais encore sur des tambours peu tendus, qui, roulant continuellement, forment un bruit sourd et lugubre, lequel joint à des tons aigres et perçants, pris sur le haut de la chanterelle des violons (s'élevant jusqu'à l'*ut*) et sur les hautbois, font sentir ensemble toute l'horreur d'une mer agitée, et du vent furieux qui gronde et qui siffle. » (**Planches, 64.**)

Colasse avait déjà fait entendre, avec succès, une tempête en musique dans *Thétis et Pélée*, en 1689.

Le gong, instrument chinois de l'espèce du tam-tam, le gong sur lequel on produit un *crescendo* lent ou rapide pour arriver à l'éclat le plus strident, serait d'un précieux secours pour les effets d'orchestre de ce genre.

La musette de Poitou se fait entendre dans *Callirhoé*, de Destouches, en 1712.

La mandoline, dans le *Ballet des Mandolines*, de Pierre Sodi, très habile sur cet instrument, dont il joua sur la scène. 1745.

Rameau se servit des cors de chasse en 1759, et les fit concourir à l'exécution des *Sybarites*. (Corneurs : Ébert et Grillet.) Cet essai réussit à merveille. Enchanté d'une innovation dont les résultats ne pouvaient être plus heureux, Rameau s'empressa d'écrire des parties de cors pour les opéras qu'il avait donnés précédemment. *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, mis en scène en 1733, en 1737, reçurent cette précieuse addition. En 1770, on les enrichit de parties de clarinettes.

Des cors de chasse avaient déjà sonné des fanfares, sur le théâtre seulement, dans *Achille et Déidamie* de Campra, 1735. En 1718, Coypel avait écrit *les Amours à la Chasse*, intermède, pour faire entendre, à la Comédie-Italienne, deux Moscovites jouant très bien de la trompe. Dans *la Cour des Miracles*, ballet mis en scène le 1er mars 1653, au Petit-Bourbon, les cors de chasse avaient sonné sur le théâtre et dans l'orchestre.

C'est la trompe de chasse, la trompe que vous voyez maintenant passée autour du corps du piqueur; c'est cette même trompe qui sonne dans les forêts, dans les tavernes et sous les ponts, que Rameau fit entendre à l'Académie pour accompagner les voix en 1759. Le cor de symphonie, avec ses tuyaux de rechange, n'y vint que six ans plus tard ; il y fut introduit par Rodolphe, l'auteur du solfège qui porte son nom. Corniste excellent, Rodolphe signala son entrée à l'orchestre en exécutant les solos d'un air concertant chanté par Legros. *Amour, sous ce riant bocage,* que Boyer avait écrit pour faire briller ensemble ou tour à tour ces deux virtuoses, excita des transports d'enthousiasme en 1765. Les cornistes d'accompagnement Mozer, Sieber, ne figurèrent à l'Opéra qu'en 1767, ils entrèrent en fonctions dans *Ernelinde*, œuvre de Philidor.

Le cor d'orchestre, muni de ses alonges, était une invention nouvelle. Cet instrument avait été constitué par Hampel, à

Dresde, vers 1750. Dix ans plus tard, cet habile musicien trouva l'artifice des sons bouchés.

C'est en 1759 que je place la première progression ascendante de notre diapason, et c'est à Rameau que je l'attribue. Je ne m'appuye sur aucune autorité, les preuves écrites manquent. C'est donc une invention de ma part, une conjecture, une fantaisie, n'importe; le lecteur ne trouvera peut-être pas mes raisons trop impertinentes.

Les orgues des églises, ceux du moins que l'on n'a pas construits depuis peu, les bassons de 1750, que j'ai fait sonner dans mon jeune temps, et que nous appelions *bassons de cathédrale*, sont des types qui font connaître l'ancien diapason d'une manière précise. Certains amateurs de curiosités musicales ont une collection de diapasons étiquetés avec soin. Martin, le fameux ténor barytonisant de l'Opéra-Comique, possédait trois de ces régulateurs. Le premier était celui de 1750 ou de 1650, comme il vous plaira; le second, plus élevé d'un demi-ton, était en usage en 1788, quand ce chanteur fit son entrée au théâtre de Monsieur; le troisième enfin, enchérissant encore d'un fort demi-ton sur le second, marquait le ton de l'Opéra-Comique en 1826, époque où nous faisions ensemble cet examen.

En 1680, à l'église comme au théâtre, on chantait sur le même ton. L'accord était le même en l'un et l'autre lieu; tous les instruments réglés sur ce diapason commun servaient pour la chapelle de Louis XIV et les spectacles de sa cour. L'orchestre introduit dans cette chapelle, en 1664, par Lulli, s'unissait au besoin aux accompagnements de l'orgue. Destinés à sonner dans les bois pour appeler et guider les chasseurs et les chiens, gens et bêtes, les cors de chasse ne figuraient jamais dans une réunion musicale. Ces cors ou trompes devaient être entendus au loin; un système d'accord, plus brillant, plus sonore, un ton plus élevé, plus strident leur fut donné. Les corneurs, faisant bande à part, rien ne s'opposait à les faire chanter un demi-ton plus haut que les flûtes, les violons, et les trompes furent réglées sur le diapason n° 2 de Martin. Lorsque Rameau voulut réunir la trompe du chasseur à l'orchestre, on s'aperçut que sa voix

était plus aiguë d'un demi-ton que la voix des autres instruments. Baisser des trompes d'une seule pièce, et privées, comme aujourd'hui, de pompe et de corps de rechange, parut alors chose impossible; il fallait faire construire de nouveaux instruments pour obtenir cet accord desiré. Rameau, qui se plaisait à produire des effets éclatants, aima beaucoup mieux faire donner un tour de plus aux chevilles de ses violons, et changer l'accord de ses flûtes, de ses hautbois, que de ramener les cors de chasse au ton grave et sourd de l'orchestre. Les chanteurs, experts dans l'art de crier, ne réclamèrent point contre une licence qui changeait en *B fa si* leur *A mi la.*

Les cors de chasse ne pouvant sonner qu'en *ré*, les compositeurs écrivirent alors toutes leurs ouvertures dans ce ton, afin de profiter des avantages précieux du nouvel instrument. Cet usage cessa d'être général en 1768. Cependant les auteurs ont toujours conservé pour le ton de *ré* la plus tendre affection, à l'égard des symphonies de ce genre. Les instruments à souffle y sonnent bien, l'archet y frotte deux, trois, même quatre cordes à vide, et les combinaisons faciles et fréquentes de la double-corde serrée en *tremolo*, sabrée en accords, fournissent une masse de son mieux vibrante et plus volumineuse.

En 1788, le matériel de l'orchestre est augmenté de deux cors. On porte à quatre le nombre de ces instruments, afin que les quatre cornistes aient, chacun, leur instrument accoutumé, condition bien essentielle pour toucher juste. Comme ils alternaient en se divisant le service, ils n'en avaient eu que deux jusqu'alors. Les quatre cors ne sonnent ensemble qu'en 1794; Méhul les emploie dans *Horatius Coclès*, et seulement pour l'ouverture de cet opéra.

Deux cors à pistons remplacent la seconde paire de cors ordinaires, en 1835, dans *la Juive*. Cornistes : Duvernoy, Meifred; ce dernier avait perfectionné l'instrument nouveau. La première paire garde son ancienne constitution. En 1829, pour l'exécution de *Guillaume Tell*, deux cornistes de plus sont engagés pour sonner sur le théâtre, afin que l'orchestre puisse conserver ses quatre cors obligés.

Première exhibition du tambourin et galoubet de Provence, dans *Hylas et Zélie*, opéra-ballet, musiqué par de Bury. Tambourineur : Marchand. 6 juillet 1762. Noël Carbonel, jeune berger provençal, recommandé par Floquet, fut engagé pour exécuter la partie de tambourin et galoubet. C'est pour ce virtuose champêtre que Floquet écrivit, en 1779, l'ouverture du *Seigneur bienfaisant*, dont Carbonel exécutait le solo de galoubet sur le théâtre, derrière le rideau.

La clarinette, nouvel instrument, inventé, construit à Nuremberg, par Denner, de Leipsig, en 1690, plusieurs disent en 1700, ne fut connu chez nous qu'en 1750. Gaspard et Stadler sont les premiers qui l'aient fait entendre à l'Académie en 1770. Ils étaient si maladroits qu'ils ne pouvaient jouer qu'en *ut*, en *si bémol*, en *la;* bien entendu qu'ils avaient une clarinette différente pour chacun de ces tons. Les modulations les plus simples les déroutaient, les mettaient aux abois. La clarinette embouchée d'une manière acerbe et criarde, n'était jamais employée pour accompagner la voix; les compositeurs n'osaient l'introduire que dans les marches guerrières et certains airs de danse; ils ne la jugeaient pas digne de figurer dans les ouvertures; Gluck ne s'en est servi que de cette manière; son *Iphigénie en Aulide* renferme des traits de clarinette, mais dans les airs de ballet. Michel Yost se distingua plus tard en exécutant un solo de clarinette, en 1785, dans *Mirza*, ballet de Maximilien Gardel, aussi fut-il nommé *le célèbre Michel*, titre qu'il se plaisait à faire estamper sur ses ouvrages imprimés.

Dacosta nous fait entendre la clarinette-basse dans *les Huguenots*, de Meyerbeer, le 29 février 1836.

Les trombones entrent à l'Académie avec Gluck, le 19 avril 1774; ce maître les emploie dans *Iphigénie en Aulide*, et leur donne ensuite une partie beaucoup plus importante dans *Alceste*, *Armide*, *Iphigénie en Tauride*. Ce n'était point un instrument nouveau, comme plusieurs l'ont affirmé. Le *trombone*, grosse trompette des Italiens, *posaune* des Allemands, était notre sacquebute, que Rabelais a mise fort judicieusement entre les mains d'un de ses héros. Certes, si Gargantua s'amusait à faire de la

musique, il devait jouer du trombone; c'est l'instrument qui convenait le mieux à l'ampleur vigoureuse de ses poumons.

— Après s'esbaudissoyent à chanter musicalement à quatre et cinq parties, ou sus ung thème, à plaisir de gorge. Au regard des instrumens de musicque, il apprint à jouer du luc, de l'espinette, de la harpe, de la flutte d'Alemant, et à neuf trous; de la viole et de la sacqueboutte. » RABELAIS, *Gargantua,* livre I, chap. XXIII.

La harpe sonne à l'Académie le 2 aout 1774, dans *Orphée et Eurydice* de Gluck. Harpiste : Sieber, un des cornistes du théâtre.

Le clavecin disparaît de l'orchestre.

Le serpent y figure parmi les basses en 1776.

Les cymbales et la grosse caisse y font leur début à la suite de Thoas et de ses compagnons, dans l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. 18 mai 1779.

Un orgue, établi sur le théâtre, qui représentait une église, accompagne les chants religieux, dans *la Rosière républicaine* de Grétry. 2 septembre 1794.

Première exhibition d'un jeu de clochettes, dans *les Mystères d'Isis*, pastiche fait avec des lambeaux de Mozart et de Haydn par Morel et Lachnith, qui n'avaient pas besoin de cet acte de barbarie pour mériter le premier prix d'imbécillité. 23 aout 1801.

Douze harpes sonnent dans *les Bardes*, opéra de Le Sueur. Harpistes : Dalvimare, Naderman ainé, Naderman cadet, Plane, Darondeau, Foignet, Callault, Vernier, Gelineck, Cousineau, Salomon, Désargus. 10 juillet 1804.

Le tam-tam fait son entrée dans le même opéra. Cet instrument chinois avait sonné, pour la première fois, à Paris, aux funérailles de Mirabeau, le 4 avril 1791. Steibelt l'avait employé dans *Roméo et Juliette*, opéra qu'il fit représenter, en 1793, sur le théâtre Feydeau.

Le cor anglais, quinte de hautbois, était depuis longtemps employé dans les opéras italiens; M. Vogt le produit à l'Académie en exécutant un solo dans *Alexandre chez Apelles,* ballet, musique de Catel. 20 décembre 1808. Le succès brillant obtenu par Vogt

engagea Catel à placer un autre solo de cor anglais dans *les Bayadères,* opéra. 8 aout 1810. Deux cors anglais sont réunis par M. Halévy dans *la Juive.* Cornistes : Brod, Vény. 23 février 1835. Les hautbois de forêt, joués à l'Opéra pendant le siècle dernier offrent de grands rapports avec le cor anglais. Les effets de musique champêtre que l'on obtient de nos jours au moyen des hautbois accompagnés par les clarinettes, les cors et les bassons, étaient produits autrefois par la musette de Poitou. Chefdeville ainé tenait admirablement cette partie à l'orchestre de l'Académie en 1740. Chauvet lui succède en 1761.

Première exhibition de la guitare, dans *les Abencerrages*, opéra de Cherubini ; 6 avril 1813 : Guitariste, Albert, premier ballérin, qui jouait de la guitare en dansant. Élève de Francesco Corbetta, venu d'Italie par ordre exprès de Mazarin, Louis XIV avait joué de la guitare sur les théâtres de la cour, en figurant dans les ballets. Voyez MOLIÈRE MUSICIEN, tome I, page 401.

— D'une bande militaire, fanfare d'instruments de cuivre, composée de huit trompettes, quatre cors, trois trombones et ophicléide; dans *Olympie*, opéra de Spontini. 22 décembre 1819. C'est la première fois que l'ophicléide sonne à l'Opéra. Les musiciens exécutant cette fanfare étaient sur la scène, en habit de théâtre.

— De l'ophicléide à l'orchestre ; dans *la Lampe merveilleuse*, musique de Nicolo Isouard et Benincori. Exécutant, Pavart. 6 février 1822.

— D'une bande militaire complète, sonnant sur le théâtre, les symphonistes vêtus comme les acteurs ; dans *Alfred le Grand*, ballet d'Aumer, musiqué par Gallemberg. 16 décembre 1822.

— De la trompette à clés, dans *Ipsiboé*, de Kreutzer. Trompettiste : Bauman. 31 mars 1824.

— De quatre trompettes à l'orchestre; dans *Mars et Vénus ou les Filets de Vulcain*, ballet de Blache père, musique de Schneitzhoeffer. 29 mai 1826.

— Du cornet à pistons, dans *Guillaume Tell* de Rossini. Cornettiste : A. Dauverné. 3 aout 1829.

— De quatre timbales, dans *Robert-le-Diable* de Meyerbeer;

21 novembre 1831. Ajouter deux timbales c'est vouloir faire de l'embarras et pas autre chose; cette addition puérile n'a d'autre résultat que celui d'encombrer l'orchestre. Ce n'était point une innovation. Les frères Philidor s'étaient signalés, en 1665, au carrousel de Monseigneur, à Versailles, en exécutant une marche en quatuor sur deux paires de timbales. Cette composition de Philidor ainé fait partie d'un recueil autographe, conservé dans la bibliothèque de la ville de Versailles. Une autre pièce du même livre est intitulée *Marche royale;* un *nota bene*, de la main de Philidor, nous avertit que cette marche est la même que le roi David jouait sur la harpe devant l'arche d'alliance. On y trouve aussi la *Marche de Savoie* avec airs de hautbois, de Lulli. Son altesse, le duc de Savoie, fit remettre son portrait orné de diamants d'une valeur de 24,000 livres, à l'auteur de cette marche.

Première exhibition de la viole d'amour, dans *les Huguenots* de Meyerbeer. Violiste : Urhan. 1836. R. Kreutzer avait introduit et joué cet instrument dans *le Paradis de Mahomet*, opéra comique de sa composition, représenté sur le théâtre Feydeau le 20 février 1821.

— Du mélophone, dans *Guido et Ginevra*, de Halévy. Exécutant : Dessanne. 5 mars 1838.

— D'un trombone à pistons, dans le même opéra. Tromboniste : Schiltz.

— De huit trompettes en *la bémol* plus longues que les autres, attendu que leurs tubes ne sont pas recourbés. En suivant une ligne directe de l'embouchure au pavillon, l'air donne des résultats sonores plus stridents et plus volumineux. Dans *la Reine de Chypre* de Halévy. 22 décembre 1841.

— De huit trompettes, en quatre tons différents, sonnant ensemble; dans l'ouverture de *Robert Bruce*, pastiche, fabriqué gauchement avec de fort belle musique de Rossini. 30 décembre 1846.

— Des sax-horn, dans le même pastiche; et dans *le Juif errant*, 23 avril 1852. Ces instruments figurent les trompettes du Jugement dernier dans cet opéra d'Halévy.

J'ai déjà dit que les solos d'instruments, les récits d'apparat, les concertos, avaient été mis à la mode par Mlle Prévost. Cette ballérine imagina de former des pas sur le *Caprice*, de Jean Rebel, que ce maître exécutait sur le violon, en 1720. Les solos de cor furent introduits dans les ballets par Rodolphe. Des récits destinés pour un ou plusieurs instruments ont été placés dans les opéras et surtout dans les ballets, où l'on a pu tour à tour admirer des concertos et des symphonies concertantes. La mandoline, le galoubet, la trompette, le trombone, le cornet, la harpe, le mélophone, les clochettes, la clarinette-basse, ont été successivement admis aux honneurs du solo, qui semblaient dévolus à l'archet, à la flûte, à la clarinette, à la famille des hautbois. Tout le monde se souvient du récit de trombone si bien modulé par Dieppo, des solos de cornet dits par Schiltz et Forestier.

En 1797, les virtuoses d'élite, destinés à jouer les solos, furent affranchis du service de l'orchestre. Ces musiciens ne se fatiguaient point à pousser les grosses notes, à doubler la partie de violon ou de violoncelle tenue par leurs confrères. Les solistes se reposaient pendant les ensembles de la symphonie, et ne se faisaient entendre que dans les récits du chant instrumental. Plusieurs de ces musiciens appartenaient à l'orchestre de l'Opéra, d'autres furent engagés pour les remplacer quand on fit sortir des rangs cette troupe de réserve : elle ne devait sonner que dans les cas extraordinaires. Rode, Levasseur, Hugot, Sallantin, Xavier Lefèvre, Frédéric Duvernoy, Ozy, jouèrent les solos de violon, de violoncelle, de flûte, de hautbois, de clarinette, de cor, de basson. En 1821, Baillot est appelé pour exécuter les solos de violon, ses honoraires sont portés à 6,000 francs. Tous les emplois de solistes spéciaux furent supprimés en 1831.

Le premier exemple de double-corde, doigtée doublement pour les violons de l'Académie, se rencontre dans le *Dardanus*, de Rameau. 1739. Le mot *accord* était écrit au-dessus des deux notes qui devaient être attaquées par un même archet sur un même instrument.

L'orchestre de l'Académie était divisé, dès l'origine de ce

théâtre, en deux bandes : l'une, ayant nom *le petit chœur*, se composait du nombre restreint des symphonistes qui devaient accompagner les chanteurs ; l'autre, formée par les ripiénistes, gardait le silence pendant que les acteurs principaux récitaient. Ces auxiliaires se joignaient au petit chœur pour l'exécution des ouvertures, des marches, des tempêtes, des chœurs, des airs de danse, que l'on attaquait avec toutes les forces du *grand chœur*. Ces ripiénistes du grand chœur, ces musiciens destinés à toucher avec énergie dans les ensembles, à parler quand tout le monde élevait la voix, étaient sans doute les moins habiles de l'orchestre, puisqu'ils étaient les moins payés ; point du tout. L'ancienneté ganache obtenait toujours la préférence, d'après le réglement, sur le talent d'une supériorité reconnue. Lorsque Leclair, en 1729, fit son entrée à l'Opéra, ses chefs se montrèrent assez stupides pour reléguer ce roi des violons français à la place infime de dernier ripiéniste du grand chœur. Ses appointements, de 450 livres, furent portés à 500 livres en 1735. Le généralissime figurait à la queue du régiment, dont Favre, Duchesne, les deux Baudy, les deux Francœur, praticiens assez médiocres, tenaient la tête.

Eh bien ! ce petit chœur, ce grand chœur, ces ripiénistes infiniment précieux de l'ancien temps, je voudrais qu'on nous les rendît. Le gouvernement a pris la direction de l'Académie et desire lui donner une splendeur impériale et musicale à nulle autre seconde. Pour ce qui regarde l'orchestre, on y parviendrait en doublant le nombre des instruments à souffle, en ajoutant une trentaine d'archets à ceux que nous avons déjà. Ces ripiènes, joints au petit chœur en activité de service, formeraient un grand chœur prêt à sonner victorieusement en dehors des voix récitantes. Cette armée, ayant ses cadres complets, ses troupes auxiliaires, sa vieille et sa jeune garde, ferait des prodiges, sans porter la moindre atteinte aux voix. *Économie* est un mot qui ne peut plus être entonné dans ce théâtre, et jamais argent n'aurait été mieux placé. Le père qui donne à ses fils d'adoption, à ses harmonieux enfants, élevés dans ses conservatoires, ne dépense rien du tout, il capitalise sur lui-même.

En 1713, le nombre des symphonistes de l'Académie est de 47, dont les appointements s'élèvent à 20,150 livres.

J'ai dans mes cartons vingt-deux plans manuscrits de l'orchestre de l'Opéra, sur lesquels sont désignés les instruments, leur nombre, les places que les musiciens occupaient. Le plan de 1763 ne porte encore que 16 violons, 6 violes, 8 violoncelles, 4 violonars, 3 flûtes, 3 hautbois, 2 trompettes, 2 cors, 4 bassons, timbales; ce qui ne fait pourtant qu'un total de 45 musiciens sonnant à la fois : deux de moins qu'en 1713. On réservait une flûte, un hautbois pour les solos, et les trompettes étaient jouées par les cornistes. Ce double emploi, misérable et barbare, produisait nécessairement des résultats pauvres et discordants. On ne pouvait joindre les cors aux trompettes, et l'exécutant, obligé d'employer tour à tour deux embouchures d'un genre différent et même antipathique, perdait une grande part de la vigueur d'attaque et de la sûreté d'intonation.

Le nombre des bassons était porté quelquefois à 6 ou 8, on leur adjoignait même un serpent, afin de renforcer la partie de basse, trop faiblement tenue par un ou deux violonars.

Cet orchestre était d'une rare inexpérience; le batteur de mesure frappait de toute sa force trois coups sur son pupitre, criait trois fois : *Prenez garde à vous!* et lachait la bride à ses exécutants. Ils n'avaient, hélas! aucune idée d'expression, de nuances, de suavité, d'énergie; des violonistes qui pendant l'hiver jouaient avec des gants, inhabiles à démancher parce qu'ils en avaient rarement l'occasion; des flûtes à bec doublant les parties des flûtes allemandes ou traversières, quoique leur accord fût d'un quart de ton plus bas; des cors de chasse, des trompes de piqueur, sonnant à plein tuyau; du reste une indolence, une incapacité presque générales parmi les symphonistes pour lire, à la première vue, la musique un peu difficile. Tous ces obstacles disparurent devant le génie et la volonté ferme de Gluck. Grand chœur et petit chœur se réunirent à sa voix; tous ces combattants furent appelés et rangés sur le front de bandière. Les répétitions d'*Iphigénie en Aulide* se prolongèrent pendant six mois, il est vrai, mais après ce temps d'études, acteurs et sympho-

nistes, tout était changé; l'émulation remplaçait l'insouciance, et l'amour-propre avait converti des ménétriers en artistes.

Bien que l'orchestre de l'Opéra soit aujourd'hui fort habile, on ne va pas plus vite en besogne, tout au contraire.

Dans ce pays on ne se presse guère,

dit un habitant de l'île des Lanternes. Ce versicule de *Panurge* semble être devenu la devise de notre Académie impériale de Musique. Elle a travaillé pendant seize mois à la mise en scène de *la Juive;* 28 répétitions *générales* ont été faites pour *les Huguenots*, et 29 pour *Benvenuto Cellini,* deux actes!

Gluck arrive en 1773, deux ans après 66 musiciens figurent à l'orchestre. On y compte 24 violons, 10 violoncelles, mais le nombre des violes comme celui des violonars est encore réduit à 4. Deux trompettes et deux cors peuvent sonner ensemble, il est vrai, mais si l'on veut entendre les trombones, les hautbois de forêt, les tambourins, les cymbales et la grosse caisse, il faut nécessairement imposer silence aux cors, aux trompettes, et se priver de l'archet de quelques violonistes appelés à remplir des parties qui n'ont pas d'exécutant en titre d'office.

Veuillez bien vous souvenir de ces observations; et, lorsque vous lirez les partitions de Gluck, ne soyez plus étonné de ne pas voir tous les cuivres y manœuvrer à la fois. Croyez que le maître allemand aurait employé cet ensemble, précieux pour les grands effets, s'il en avait eu la licence. Ainsi lorsque nos journalistes littérateurs vantent la sobriété judicieuse de Gluck à l'égard du coloris strident que les instruments de cuivre produisent, nos journalistes ajoutent une bêtise de plus aux dix-huit cent mille qu'ils écrivent par an, sur un art dont ils ignorent merveilleusement la théorie, la pratique, les moyens d'exécution et même les faits historiques.

Joignez un chef d'orchestre et son lieutenant aux musiciens que j'ai désignés, et le personnel des symphonistes qui sonnèrent pour l'exécution d'*Armide* sera de 68 virtuoses, recevant ensemble 69,482 livres d'appointements.

Si nous ajoutons à l'orchestre de 1788, époque où quatre cors

y figuraient, si nous ajoutons trois trombonistes, un joueur d'ophicléide, deux trompettistes ou cornettistes, quatre violistes, quatre violonaristes, un cymbalier gouvernant aussi la grosse caisse, un joueur de triangle, deux harpistes, deux cornistes devant sonner sur le théâtre, nous aurons la somme et les qualités des exécutants de 1854, sauf les suppléments.

Article 12. Comme on a lieu d'observer, par de fréquentes expériences, que la mauvaise manœuvre de ceux qui conduisent les répétitions est très souvent d'un grand préjudice pour le succès des pièces, celui qui aura fait un opéra, pourra seul, si bon lui semble, conduire les répétitions et battre la mesure, même dans les représentations, sans qu'aucun autre puisse s'en méler, si ce n'est de son consentement. »

Cet article du réglement de 1713 s'accorde très bien avec ce que Delaborde nous dit.

— Si les musiciens de l'Opéra réfléchissaient davantage sur les devoirs de leur état, ils se regarderaient comme dépositaires de la gloire et de la fortune de plusieurs personnes de mérite, qui, pour avoir peut-être des torts envers eux par les formes, n'en sont pas moins dignes d'être encouragées et soutenues. Si la prévention, les cabales, les préjugés, l'engouement, sont blamables chez tous les hommes, ils sont odieux parmi les membres d'un orchestre qui tient en ses mains le destin de l'auteur qui s'abandonne à lui. L'orchestre de l'Académie royale est aujourd'hui trop bien composé pour craindre *à l'avenir* de pareilles injustices, et les nouveaux compositeurs pourront *désormais* avec assurance confier à son honnêteté le soin de leurs succès. »

Il paraît qu'en 1780 ainsi qu'en 1710 les symphonistes de l'Opéra savaient à propos donner un croc-en-jambe au musicien qu'ils voulaient faire tomber. Cette note du financier Delaborde semble l'affirmer. Les musiciens sont comme les jolies femmes, ils ont toujours une vengeance prête. Les compositeurs victimés avaient sans doute besoin d'une leçon de politesse, et l'annotateur Delaborde plaide vraisemblablement sa propre cause.

A l'une des répétitions générales d'*Hippolyte et Aricie*, Rameau s'agitait, élevait la voix pour faire comprendre ses intentions au chef d'orchestre Rebel (François Ferry). Celui-ci perdit enfin patience au point de jeter son baton de mesure sur la

scène, entre les jambes de ce maître, qui, du plus grand sang-froid, le repoussant du pied vers le chef d'orchestre, lui dit : — Apprenez que je suis ici l'architecte et que vous n'êtes que le maçon. » Le mot était dur; on sait que Rameau ne se piquait nullement de politesse. Il avait sans doute reconnu dans Rebel des intentions hostiles, un mauvais vouloir trop ordinaires aux chefs d'orchestre lorsqu'ils ont sous la main l'œuvre d'un musicien débutant. Comme Rebel, sont-ils compositeurs eux-mêmes, ils redoutent une rivalité dangereuse. Sont-ils incapables d'écrire la moindre chose, ils enragent d'être forcés de mettre en lumière les productions de celui qu'ils regardent comme leur inférieur, et qu'il serait bon d'arrêter au moment où le public va le favoriser d'une approbation désespérante pour l'envie. Cette première victoire obtenue, le chef d'orchestre ennemi changera de gamme; on le verra flatter, caresser, accabler de compliments celui qu'il déteste alors un peu plus. Le public s'est prononcé, toute perfidie serait vaine, bien mieux! elle deviendrait nuisible à son auteur. On ne manquerait pas d'attribuer au chef d'orchestre les fautes concertées, les erreurs volontaires qu'il essayerait de mettre sur le compte du débutant. Il faut se résigner, filer doux, marcher droit, accepter ce que l'on ne saurait plus empêcher, et surtout n'avoir pas l'air d'être un peu trop faché du triomphe que l'on a fait obtenir.

Il me semble voir le diable
Forcé de louer les saints.

Je pourrais vous conter des aventures, des traits de ce genre admirables, effroyables, inimaginables et d'une parfaite vérité; mais il faut garder quelque chose pour le *Musiciana*. D'ailleurs, voyez MOLIÈRE MUSICIEN, tome II, pages 262 à 285.

D'après les réglements, le chef d'orchestre devait être choisi parmi les symphonistes de l'Opéra. Rebel et Francœur, abrogeant cette loi, décidèrent, en 1758, que la place de batteur de mesure serait mise au concours. Ce coup d'état fut fait en faveur de Pierre-Montan Berton, jeune homme de vingt-un ans, qui s'était distingué par son talent en dirigeant l'orchestre de Bor-

deaux. Berton n'appartenait point à l'Académie ; ce moyen seul pouvait l'amener au poste que les directeurs de ce théâtre lui destinaient. Il l'emporta sur Aubert, Exaudet, Giraud, Labbé (Saint-Sevin *dit*), Piffet, qui reconnurent eux-mêmes la supériorité du jeune maître.

Francœur (Louis-Joseph), neveu du précédent, établit, en 1776, que l'orchestre, dont il était le chef, se gouvernerait lui-même au moyen d'un comité, qu'il nommerait pour juger tous les différends concernant les symphonistes, ayant en outre le droit d'accepter ou de refuser les musiciens postulants.

Voici les dispositions du réglement adopté par le directeur de l'Opéra, de Vismes, revétu de l'approbation du prévot des marchands en 1778, et mis en usage le 1er avril de la même année :

— Afin d'écarter l'abus des protections, il est établi que les places de l'orchestre ne peuvent s'obtenir que par la voie du concours. Pour cet effet, les postulants doivent s'adresser au directeur de l'orchestre, celui-ci communique les demandes au comité, qui juge les prétendants après les avoir entendus. Les places de symphonistes sont accordées à la pluralité des suffrages. La voix du directeur compte pour deux.

Une fois admis dans l'orchestre, les sujets suivant la progression naturelle du temps, arrivent successivement, par rang d'ancienneté, aux différentes classes d'appointements, jusqu'à ce qu'ils aient atteint la plus élevée. Celle-ci, comme beaucoup plus essentielle à l'avantage du spectacle, et plus profitable à ceux qui l'exercent, n'est adjugée qu'après un nouveau concours. Sans égard pour l'ancienneté, le mérite seul peut la faire obtenir. »

Le chef d'orchestre devait surveiller ses musiciens pour le bien du service, et donner des soins aux répétitions ; mais, en 1671, il ne dirigeait point l'exécution des opéras. C'est le compositeur lui-même qui battait la mesure. Aussi voyons-nous figurer d'abord Cambert sur la liste des chefs d'orchestre de l'Académie. Quand l'auteur de la musique de l'opéra représenté n'était point à son poste ordinaire, un symphoniste le remplaçait. Ce suppléant, désigné d'avance et prêt à remplir les fonctions de l'auteur, avait le nom de *batteur de mesure*. Il était chargé d'apprendre la musique aux acteurs qui ne la savaient

pas; il devait faire étudier et répéter leurs rôles à tous les sujets du chant. Un *maître des écoles*, Dun fils, prit ces fonctions, en 1714, lorsque le roi *gratifia* son Académie d'un hotel situé dans la rue Saint-Nicaise, hotel qui reçut le nom de *magasin*. C'est là que s'exerçaient les élèves du chant et de la danse, et qu'ils recevaient les leçons de leurs maîtres.

Les compositeurs déposaient autrefois leurs partitions dans un cabinet où les artistes du théâtre en prenaient connaissance. Là, chaque acteur, choriste ou symphoniste, copiait ou faisait copier sa partie. Plusieurs s'abstenaient d'un travail inutile pour eux puisqu'ils ne savaient pas lire.

En 1714, je rencontre Dun fils ayant la qualité de *copiste*. Travaillait-il pour le compte des artistes ou bien aux frais de l'administration? Je dois penser qu'il mangeait à ce double râtelier, car il n'est porté sur les états de dépense que pour une somme de 150 livres.

Le premier bureau de copie établi régulièrement à l'Académie date de 1750; il est dirigé par Lallemand.

Augustin Lefebvre lui succède le 1er avril 1774. Ce musicien réunit, classe en corps de bibliothèque le fonds de manuscrits, d'imprimés du théâtre, et remplit la double fonction de bibliothécaire et de chef de copie.

François-Charlemagne, son fils, qu'on aurait dû nommer *Christophe* Lefebvre attendu que Gluck était son illustre parrain, tient cette place de 1814 à 1829, et la cède alors à M. Leborne, son gendre. Il faut posséder à fond la science de la composition, être subtil, intelligent et même un peu sorcier pour surveiller la copie de certains manuscrits indéchiffrables au premier aspect. On ne rencontre pas souvent des autographes nets, clairs, élégants comme ceux de Cherubini, de Rossini, de Gluck, pour ce dernier nous supprimerons le mot *élégants*.

Placé dans une stalle, je lisais la partie d'un violoncelliste et lui dis : — Prenez garde, il y a deux fautes dans cette page. — Je le sais et ne les fais pas. — Il faut les corriger. — Point du tout; celui qui me remplace ne manque pas de se fourrer de-

dans. » Cette malice de symphoniste vous explique la diplomatie des ténors chefs d'emploi, dictant leurs rôles aux compositeurs, en ayant soin d'y prodiguer les notes sur-aiguës, notes qui les gênent horriblement, notes ambitieuses qu'ils seront forcés d'abandonner ensuite, mais que leur remplaçant ne pourra faire sonner qu'à demi. Je consens à perdre un œil, mais vous en crèverez deux à mon rival.

Numéroter les maisons de Paris était chose bien simple, et pourtant nos devanciers ne pensèrent à recourir à ce moyen qu'en 1780. Avant cette époque, il fallait des phrases multipliées, un petit discours avec art ajusté, pour désigner la demeure de telle ou telle personne, logis trop souvent dénué de portier! Les avertisseurs de l'Opéra méritaient le prix de mémoire s'ils retenaient par cœur deux ou trois cents descriptions topographiques avec menus détails bien circonstanciés. Je pense qu'ils ne s'aventuraient pas dans les rues de la capitale sans être munis du traité complet d'une géographie à leur usage. Voici quelques adresses de musiciens, telles qu'on était forcé de les rédiger en 1775; je les copie sur l'*Almanach des Spectacles*.

— Berton, rue Saint-Honoré, entre celles du Roule et de l'Arbre-Sec, à l'Image Sainte-Geneviève, vis-à-vis la maison en construction.

— Hachette, basse du grand chœur, rue Tiquetonne; la première allée à gauche en entrant par la rue Montmartre, maison du serrurier, au quatrième étage. On peut déposer chez la couturière du premier.

— Mozer, second cor, rue Montorgueil, cul-de-sac de la Bouteille, après le cabaret du Rameau-Vert, au troisième sur le devant, la porte en face de l'escalier.

— Mlle Châteauneuf, maison du papetier, vis-à-vis des Quinze-Vingts.

Tout le monde approuva ces numéros destinés à signaler clairement le logis où chacun s'était casé. Tout le monde applaudit à cette invention, que l'on perfectionna plus tard, en séparant les chiffres pairs des impairs. Eh bien! ces numéros estampés sur les maisons étaient une imitation fidèle, un plagiat des 7 clés de la musique, des 7 clés dont l'office est de caser les 7 notes dans les 7 compartiments, les 7 étages, que le clavier général leur assigne. La musique possède 7 notes, il lui faut absolu-

ment 7 clés, afin que chacune de ces notes puisse arriver à son tour sur les cinq lignes et les cinq entre-lignes. Il lui faut rigoureusement 7 clés, comme il faut 4 fers au cheval qui trotte sur 4 pieds. Supprimer 6 de ces clés, n'en avoir plus qu'une seule, c'est redonner le n° 1 à toutes les maisons de Paris. Ce serait plus facile à compter pour les idiots, j'en conviens, mais les personnes instruites seraient obligées d'en revenir aux gloses explicatives de 1775.

Et c'est dans la capitale du monde civilisé, en 1855, que nous voyons encore des gens sains de corps et d'esprit, fermes sur leurs jarrets, demander naïvement la réduction de ce nombre 7 des clés de la musique ! comme si c'était faisable sans nous plonger dans un chaos, un dédale affreux, bien que privé de minotaure. Ouvrez sur le pupitre une partition ayant 26 ou 30 clés de sol à chaque page, une à chaque portée, n° 1 partout, comme au domino. Arrivez, Girard, Deloffre, Hasselmans, conduisez cet opéra ! Paraissez, Potier, Dietsch, Coharié, mettez-vous au clavier pour l'accompagner ! Ils le feront bravement, à merveille, je vous en réponds. S'ils ne lisent des yeux, ils liront des oreilles. Rien de ce genre n'est difficile au musicien ferré jusqu'aux dents. Vingt, trente, cent autres le feront aussi ; mais le reste de l'armée vous dira : — Serviteur de tout mon cœur. » D'ailleurs ce déchiffrement continuel, le soin d'avertir des musiciens dont l'instrument n'a plus un trait de sa physionomie sur le papier, fatigueraient bientot les plus intrépides.

Une seule réduction dans le nombre des clés serait utile, judicieuse, d'un résultat immense, admirable, et c'est justement celle-là que les prétendus réformateurs n'ont jamais réclamée. La musique de clavecin, de piano, jouée par deux mains, que gouverne une même intelligence, ne devrait-elle pas être écrite sur une seule clé? je la présenterais sous deux formes différentes : la clé de fa 5e ligne et la clé de sol 2e ligne.

Le chef d'orchestre de l'Opéra s'est toujours posté juste au centre de son régiment, contre l'habitacle du souffleur, ayant le théâtre en face. J'ai vu Lahoussaye et Grasset conduire les

chanteurs et les symphonistes de Feydeau, de Louvois en se plaçant à l'extrémité de leur orchestre, ayant à gauche le théâtre et presque toute leur symphonie sous les yeux. L'une et l'autre de ces positions a des avantages et des inconvénients qu'il serait inutile de discuter ici. Le foyer de la rampe décidera la question. Ce gaz de l'Opéra, ce miroir ardent qui frappe à bout portant sur le crâne du chef d'orchestre, élevé sur son trône, et ne lui calcine malheureusement que la tête, sans le garantir du froid aux pieds, doit un jour faire abandonner le poste à l'artiste assez ami de lui-même pour se méfier des fièvres cérébrales, typhoïdes, jaunes ou scarlatines, des apoplexies, ophtalmies, enfin de tous les maux dont les verriers sont menacés, attaqués, terrassés. Vous voyez que je suis musicien conservateur. Et pourtant! si je prenais le baton de mesure à l'Académie impériale de Musique, ma politique serait de passer à l'instant du centre à l'extrême gauche. J'avais prédit à F. Habeneck l'apoplexie qui l'a frappé.

Dans le deuxième acte de *Robert-le-Diable*, le chœur, placé dans les coulisses, ne voit point le chef d'orchestre et n'en est point vu. Brod, hauboïste du plus grand talent et mécanicien ingénieux, mit le chœur en rapport avec la symphonie au moyen d'un pédale obéissant au chef d'orchestre et battant la mesure sous le parquet du théâtre, à l'endroit où se groupaient les choristes. Brod a tenu trop peu de temps la partie du premier hautbois à l'Académie, il mourut jeune encore.

En 1854, M. Verbrugel invente le métronome électrique à Bruxelles, et fait partir du pupitre-chef autant de fils que l'on veut. Par une pression de l'index de la main gauche, le directeur de l'orchestre communique le mouvement à toutes les tiges métronomiques, disséminées sur le théâtre, à droite, à gauche, au fond, en haut, en bas, partout, à quelle distance que ce soit, sans qu'il puisse y avoir la moindre divergence entre ces mouvements isolés. On fait ainsi marcher ensemble, trois, quatre chœurs de voix ou d'instruments séparés, qui ne peuvent entendre les autres groupes harmonieux auxquels ils sont associés, ni voir le baton régulateur du chef d'orchestre.

L'orchestre est un grenier à sel d'où s'élèvent des observations critiques souvent justes et toujours piquantes ; un atelier où le virtuose crayonne de très plaisantes caricatures sur sa partie de viole ou de basson, tandis que les modèles posent devant ses yeux. Là, des anatomistes opèrent sur le cadavre dont toutes les fibres se montrent à nu. Lorsqu'un ouvrage sort de leurs mains, croyez qu'il a subi l'examen le plus rigoureux *intùs et in cute*. L'orchestre a ses loustics, ses orateurs et même ses poètes. Schneitzhoeffer a laissé le souvenir de ses spirituelles facéties ; Travenol se fit mettre au For-l'Évêque, au cachot ! pour avoir satirisé Voltaire et Rousseau, jugez si le violoniste avait appuyé sur la chanterelle ; M. Meifred a rimé des pièces fort originales touchant les faits et gestes des académiciens et de leurs directeurs ; tous ces opuscules sont imprimés.

L'orchestre mêle ses applaudissements à ceux du public, en frappant sur les violons avec le dos de l'archet. Il applaudit aussi pendant les répétitions lorsqu'un morceau d'un effet remarquable, incisif, passe devant son oreille subtile et son œil exercé. Son affection sera plus tendre et plus ardente, si le morceau favori n'appartient qu'à la symphonie ; c'est alors son affaire propre, la missive arrive à son adresse. *Le Prophète* avait une ouverture taillée sur le grand patron, symphonie complète et longuement développée. L'orchestre l'exécute, l'enlève à la première vue, et pourtant les archets s'abaissent, restent immobiles après le dernier accord. Cette grêle de coups si vivement desirée, cette grêle tombant sur le dos des violons, grêle bien plus flatteuse que le tonnerre des applaudissements du parterre et des loges, cette grêle favorable s'obstine à rester muette : *silent organa*. L'épreuve est renouvelée six fois encore avec le même zèle, avec une fougue d'exécution plus vive encore, et toujours le même silence, pas un seul petit coup. Un ami s'approche alors de l'auteur et lui dit à l'oreille : — Après avoir exécuté sept fois une ouverture, si l'orchestre se tait, il sonne la retraite. »

Ces applaudissements, refusés à Meyerbeer en cette occasion et qu'il avait obtenus bien des fois des mêmes virtuoses, ces applaudissements, ces bravos sans fin, cette grêle de coups d'archet,

je les ai reçus, moi qui vous parle; je les ai reçus du même orchestre, siégeant, il est vrai, sur le théâtre du Conservatoire de Paris, et dirigé par Habeneck; je les ai reçus, et pour mon malheur, je me vois forcé d'en convenir. Toute médaille a son revers, tout orchestre a sa diplomatie, dont les effets identiques, sont produits par des causes diamétralement opposées.

— En 1842, l'orchestre du Conservatoire exécute, dans une de ses répétitions, l'ouverture et l'entr'actes de *Belzébuth*, opéra en quatre actes que je venais de faire représenter sur le théâtre de Montpellier. L'ouverture fut dite à merveille et discrètement applaudie; mais l'entr'actes obtint un succès d'enthousiasme, de fureur, de fanatisme, tous les symphonistes quittèrent leurs places, descendirent de l'amphithéâtre pour venir me complimenter. — Quelle mouche les pique? me disais-je, en voyant ces transports. — C'est charmant, délicieux, s'écriaient-ils; c'est de la science ornée de tous les agréments de la mélodie, un canon plein d'intérêt, des variations d'un effet incisif et puissant, qu'un solo de tambour à baguettes vient couronner et ragaillardir à la fin; quel morceau pittoresque, original au suprême degré! quel épisode pour nos concerts! quelle bonne fortune! il faut sur-le-champ redire cet entr'actes, *e con gusto*. — Où l'avez-vous pris? »

M. Battu me serrait la main lorsque cette question me fut adressée par nos voisins, et je fus assez imprudent pour murmurer à son oreille un aveu formidable. M. Battu garda mon secret; mais on devina la confidence que je venais de lui faire. Changement total et subit de scène et de décoration : le calme, le silence le plus complet succède à la tempête des applaudissements. Son violon sous le bras gauche, François Habeneck fait demi-tour à gauche, vers le corridor, tous ses braves le suivent, musique finie; et depuis lors on ne m'a pas dit un seul mot du bienheureux entr'actes.

Sachant que je puisais, pillais aux meilleures sources en fabricant des pastiches disposés pour la scène, on avait trouvé ce canonique badinage tellement au-dessus de ma bêtise présumée, qu'on l'avait attribué d'une voix unanime à quelque illustre maître; et voilà pourquoi cette bagatelle avait été si bruyamment fêtée. *Où l'avez-vous pris?* est sublime, ravissant, impayable; c'est une perle, un diamant; aussi l'ai-je curieusement placé dans mon écrin. » MOLIÈRE MUSICIEN, tome II, page 267.

Les journaux du temps avaient conté cette aventure; si je l'im-

prime une seconde fois, c'est qu'il est des choses qu'on ne saurait trop dire,

Pour l'effroi de la terre et l'exemple des rois.

Cette aventure me place à coté de M. Meyerbeer, le hasard ainsi l'a voulu. Si j'avais pu choisir mon partner, croyez que j'en aurais pris un beaucoup plus riche : M. de Rothschild, par exemple.

Je ne vous donnerai qu'un petit échantillon des facéties, des mots spirituels de nos symphonistes académiciens. Il faut que je sois bref, et vous renvoie au *Musiciana*.

— L'amour se trouve à tous les coins de rue, il n'est de plaisir qu'à l'Opéra.

— Le mariage ressemble aux décorations de théâtre, il faut le voir de loin pour le trouver beau ; » disait le joyeux Descôteaux. Ce musicien donnait des leçons de flûte à Mme de Villemont, abbesse de la Madeleine du Traisnel, rue de Charonne, avec tant d'assiduité, que d'Argenson, le garde des sceaux, jaloux et dilettante, vint s'établir dans ce couvent. Pasteur d'un si joli troupeau, le d'Argenson chantait : *Le ciel, mes sœurs, vous tienne en joie.*

— En scène, à moitié gris, le ténor Duménil chantant d'une voix mal assurée *Je viens*, et répétant ces mots plusieurs fois, le batteur de mesure Colasse ajouta *du cabaret.* — *Ma foi, oui,* » répondit naïvement le virtuose, et le public applaudit à ce dialogue improvisé.

— Jean Puget de la Serre, parolier, ayant déjà perdu 700,000 livres au jeu, risqua sur une carte, à l'hotel de Gesvres, le produit à venir de son opéra nouveau, *Diomède*, et perdit encore. Colasse fit son entrée à l'orchestre en s'écriant : — Miracle ! avant-hier on a joué *Diomède* en deux endroits. »

— On ne traverse plus le Palais-Royal sans danger, l'opéra va tomber. » C'était l'*Orphée* de Louis Lulli et non pas le théâtre.

— On étouffe à l'opéra nouveau, il n'y a pas d'air. »

Trois luths, au dire des musiciens, sont les armes parlantes de Luther, et les joueurs de luth recevaient le nom de *luthériens*.

— Est-ce bien toi, pauvre luthérien, que j'ai vu sortir de l'hotel de Guémené? — C'est moi, M. Descôteaux. — Avec ce pourpoint écourté, ce haut-de-chausse navré, déchiré, lacéré, juste au bon endroit? — Hélas! oui. — Que vas-tu faire au palais des grands? — Je montre le luth aux filles suivantes de la princesse. — Avec un peu de bonheur, tu vas bientot leur montrer... — Je le crains. »

— Les matrones ressemblent aux faiseurs de luths, qui les accordent et n'en jouent pas.

Campra, maitre de musique des enfants de chœur de Notre-Dame de Paris, perdit sa place pour avoir écrit la partition de *l'Europe galante*. Travenol, père, l'en avait averti par ce couplet:

Quand notre archevêque saura
L'auteur du nouvel opéra,
Monsieur Campra décampera
Alleluia!

Le Carnaval de Venise, opéra-ballet, de Regnard et Campra, commence par ce vers :

D'où vient que ces lieux sont déserts?

— Changez ce début, M. Regnard, il est de mauvais augure, dit l'orchestre en chœur. N'est-il pas dangereux qu'une pièce porte sa destinée écrite sur son front? » Regnard tint à conserver ce prélude malencontreux, et son ballet tomba.

Montéclair, antagoniste de Rameau, dont il décriait la personne et les ouvrages, ne put s'empécher, aux répétitions des *Indes galantes*, de lui témoigner le plaisir qu'un passage de cet opéra, passage qu'il citait, venait de lui faire éprouver. Rameau, le voyant aussi maladroit en sa louange qu'il l'avait été dans ses critiques, lui dit : — Monsieur, le passage que vous louez est cependant contre les règles; car il y a trois quintes de suite, en mouvement direct; et vous m'avez souvent fait un crime d'en avoir mis deux. »

Rameau disait souvent qu'il ne savait pas comment on pouvait douter du mystère de la trinité, que la musique démontrait géométriquement.

Les lullistes et les ramistes décidèrent qu'il fallait construire un pont à l'Opéra, que le public n'y passerait point le bac. *Amadis*, remusiqué par Bach (Jean-Chrétien), ne réussit point.

14 décembre 1779.

— Le cabaret est une boutique où l'on vend de la musique en bouteilles, » disait le clarinettiste Michel Yost, répétant un apophtegme de son ami Christophe Vogel.

Pendant un entr'actes, j'étais debout près de l'orchestre, Carle Vernet me dit : — *Ut pictura poesis.* — Oui, la peinture et la poésie. — Et la musique donc? s'écrie un violoniste au repos. — Horace n'en parle pas, lui répondis-je. — Il en parle fort bien, et lui donne même la place d'honneur, en la faisant marcher la première. *Ut* n'a pas été mis là sans intention, *ut* représente la musique. — C'est possible, mon brave Cartier, pourtant je vous crois plus fort sur la double-corde que sur le latin. »

La double-corde flatta mon interlocuteur, et Vernet rit beaucoup de la méprise qui valait bien un calembour.

— Bon musicien, vous ne buvez que de l'eau, c'est faire injure à votre profession, l'orchestre n'a pas deux virtuoses de votre espèce. — Il en a trois, me répondit Cartier. Un autre, ainsi que moi, n'a jamais pu boire de vin, sa nature le lui défend; mais le violoniste philosophe qui va s'asseoir à coté de moi s'en abstient par avarice. Il s'abreuve d'une onde claire. Celle de la rivière étant d'un prix trop élevé, depuis un mois il s'est avisé de la couper avec de l'eau de puits.

» Notre ami Crochet, premier des seconds, ne se nourrit que de pralines, dragées, sucre d'orge et marrons glacés. Il prétend imiter ainsi l'illustre Salieri. Le musicien est fantasque. »

Pour charmer les badauds Bonet a réuni
Les talents d'Esménard à ceux de Franconi;
Mais chacun s'aperçoit que malgré leur emphase
Chez Franconi l'auteur n'a pas trouvé Pégase.

Ce quatrain en style de l'époque fut récité *sotto voce* dans l'orchestre, non loin de Persuis, l'un des auteurs du *Triomphe de*

Trajan, produit en scène le 23 octobre 1807, Bonet de Treiches dirigeant l'Opéra.

— Décidément Jouy perd la tête, il a mis sa veste à l'envers. » Schneitzoeffer. 11 décembre 1807.

L'excellent Alizard débutait modestement par le rôle de Saint-Bris dans *les Huguenots.* Gros et court, vêtu de noir, coiffé d'un chapeau noir que surmontait une plume blanche, — il me semble voir une écritoire qui se promène, » dit Schneitzoeffer, en suivant les évolutions du nouveau Saint-Bris.

Tirot, haute-contre ayant la même encolure, avait été surnommé jadis *le Tambour.*

— On répétait *l'Étoile de Séville,* astre infiniment peu brillant, lorsqu'un amateur, s'adressant au corniste Meifred, malin de sa nature et poète de l'orchestre, lui dit : — Est-ce Brémond qui doit représenter le corrégidor? — Non, c'est moi puisque j'y joue le cor et j'y dors. »

— L'orchestre venait de frapper les derniers accords du merveilleux finale de *Moïse,* un symphoniste électrisé s'écrie, en son délire musical : — Je défie mes compagnons, les acteurs, le public sans en excepter le marchand de lunettes que voilà, de nous en batir un pareil. »

— C'est de la sacrée musique, un cours de théologie moins la foi ; ce *Prophète* n'a dit aucune parole de croyant. »

Les hommes ineptes, que la faveur fait mettre à la tête d'une entreprise, s'attachent à des minuties afin de prouver leur capacité; voulant montrer ainsi que rien n'échappe à leur surveillance. Tel était Saint-Germain, associé de Tréfontaine, en 1749. Ce co-directeur de l'Opéra fait appeler un jour Montgaultier dans son cabinet et l'accablé de reproches sur sa négligence et sa fainéantise. Ce musicien demande quel est son crime et si l'on a porté des plaintes contre lui.

— Oh ! je n'ai besoin de personne, monsieur, j'ai des yeux, et vois bien que vous prenez trop souvent des temps de repos, tandis que les autres violons jouent.

—Mais, je ne suis pas violon et n'en dois pas jouer, je suis partie.

— Si vous étiez parti, je vous laisserais bien aller.

— Je suis partie à l'Opéra, partie de remplissage, et mon office est de jouer la quinte.

— La quinte, la quinte!

— Oui, monsieur, je suis quinteux, puisqu'il faut avouer mon infirmité.

— Nous vous en guérirons et surtout du péché de paresse. Qu'il ne vous arrive plus de rester les bras croisés, les yeux en l'air, bayant aux corneilles.

— C'est qu'apparemment je comptais des pauses.

— Vous ne contiez rien du tout; d'ailleurs qu'est-ce que c'est? à quoi bon conter des pauses, conter des balivernes, des gaudrioles? Vous êtes un plaisant violon; sachez qu'on ne vous donne pas quatre cents bonnes livres par an pour conter des drôleries. C'est pour jouer que je vous paie, entendez-vous?

— Mais pourtant quand il y a sur la partie *tacet*.

— On fait comme les autres en exécutant le *tacet*.

— S'il y a *tacet allegro*, *tacet moderato*.

— Je me soucie bien d'un mot d'Érato, de Vénus ou de Proserpine; si vous tenez des propos, je vous ferai connaître que l'on ne se rit pas impunément d'un directeur de l'Académie royale de Musique. »

Le chef d'orchestre Niel arriva fort à propos sur la fin de ce colloque, et justifia pleinement les repos de Montgaultier. Il fut permis à ce violiste de compter en paix les nombreuses pauses que l'on rencontrait alors sur des parties de haute-contre, de taille et de quinte de violon.

Vous croyez peut-être que je viens de redire une historiette inventée à plaisir. En vous affirmant ce fait très connu, je vous rapellerai que sa deuxième édition fut mise au jour en 1841, et que tout Paris dilettante s'en amuse encore.

Il vous souvient des stupides commissions que l'on nommait pour tripoter les affaires de nos théâtres; de ces divans ou synodes facétieusement composés de gens étrangers à l'art.

Si j'en connais pas un je veux être étranglé,

disait le public en voyant les noms de ces juges burlesques

estampés dans les journaux. Aligner ici tous ces noms serait réjouissant, il est vrai, mais je ne veux pas être satirique à ce point.

S'agit-il d'agriculture, de marine, d'astronomie, de fortifications, de mines, etc., les Français ouvrent leurs rangs et cèdent le pas aux hommes spéciaux; mais ils se croient tous capables de régir des paroliers, des musiciens, des peintres, et nul ne peut résister au desir de gouverner des cantatrices, des ballérines, et de s'asseoir gratis aux plus belles places des théâtres. Chacun des membres de cet aréopage ignorantissime acceptait la surveillance d'une des parties de l'ensemble d'un spectacle. L'orchestre de l'Académie avait donc un inspecteur dilettante en titre d'office, qui s'était campé dans une loge d'avant-scène, afin d'être sur le flanc de sa troupe. Surveillant, il ouvrait de grands yeux pour juger de l'exécution de la symphonie ; un de ses compagnons portait ses yeux grands ouverts sur la bouche des chanteurs. Chacun était à l'affut et veillait des yeux en conscience. Tout à coup le censeur de l'orchestre bondit, rugit, palit, rougit, se démène comme un lion dans sa loge, exécute des poses extravagantes. Qu'a-t-on fait? qu'a-t-il vu? Pourquoi ces transports de colère qu'une pantomime diabolique annonce au public étonné? Parti comme un trait le censeur franchit les corridors au pas de course, descend, remonte l'escalier, et le voilà sur le théâtre, interpellant *con brio* le directeur ébahi. — Je suis indigné, lui dit-il, vous me voyez exaspéré. — De quoi? — C'est un abus, un scandale sur lesquels je vais faire un rapport fulminant. Tout le monde est en scène, danse, chante, marche, et les trois quarts des symphonistes se taisent! par quelle raison? — Je ne sais. — Pourquoi M. Battu n'active-t-il pas ses musiciens? — Je l'ignore. — Puisque vous ignorez tout, digne pasteur de l'Opéra, puisque vous ne savez rien, appelez M. Battu, l'affaire est grave, il faut que mon rapport soit libellé d'urgence. »

Le chef d'orchestre arrive, et le censeur, toujours furieux, expose ses griefs. M. Battu lui répond avec douceur : — Monsieur, nous exécutons *le Freyschütz*, et la marche.... — Une

marche, monsieur, une marche doit sonner vigoureusement. — Oui, s'il s'agit du triomphe de Trajan, de Cortez ou de Licinius; mais, en homme d'esprit, Weber a judicieusement affaibli l'orchestre de village, qui doit annoncer la victoire d'un paysan. Une trompette, deux cors et quelques maigres violons suffisaient pour des ménétriers. Mozart avait montré la même économie dans la marche rustique des *Noces de Figaro*. La partition de Weber est là pour confirmer.... — Pas nécessaire. »

La discrète hilarité des témoins de ce débat singulier engagea le censeur à la retraite. Il craignait d'être censuré.

— Voilà comme ils sont tous ! ces enragés musiciens viennent le soir racler, souffler bien vite un grand opéra, quelquefois un petit ballet, et se dépêchent d'accomplir leurs vingt ans de service, afin d'avoir la pension, » disait le commis Pigoreau, lorsque les anciens de l'orchestre présentaient leurs titres pour être admis à la retraite. 1784.

Chantant sur le théâtre de Bordeaux, un acteur attaquait au-dessus du ton, et s'y maintenait avec un aplomb désespérant. Après avoir tenté vainement de le faire descendre à l'unisson des instruments, le chef d'orchestre Beck, joignant la pantomime aux appels énergiques de son archet, commence par élever les bras afin de rapprocher son violon de l'oreille rétive du héros d'opéra. Peine perdue, le virtuose ne changeait pas de gamme. Beck monte alors sur sa chaise et racle à tour de bras; le public trouve la plaisanterie à son gout, il applaudit, et le chef d'orchestre, poursuivant son ascension, arrive sur le théâtre et dit à l'acteur opiniâtre : — Puisque tu ne veux pas descendre, il faut bien que je monte, un chef d'orchestre doit suivre ses chanteurs. »

Une actrice de ce même théâtre avait fait la musique d'un opéra, dont elle chantait le premier rôle. A son entrée en scène elle dit, en récitatif :

Qu'ai-je fait, malheureuse? — Une *pauvre* musique.

Beck termina le vers de cette manière; tandis que les hautbois répondaient aux sanglots de la princesse au désespoir.

L'excellent musicien Urhan (Chrétien) entre à l'Académie en 1816, y joue la partie de viole avec un rare talent, passe au premier violon et mérite ensuite l'emploi de violon solo. Agé de vingt-six ans lors de son début, il cesse de vivre en 1850, et, pendant les trente-quatre ans de sa présence à l'orchestre, Urhan ne tourne pas une seule fois la tête du coté de la scène. Donnant toute son attention à la partie qu'il exécute religieusement, il se tient en garde contre les séductions du théâtre. Comme un bienheureux cénobite, dont il voudrait posséder le capuchon, il a soin de baisser les yeux afin d'échapper aux tentations, aux pièges de l'esprit malin. Vous me direz que ce disciple de saint Antoine et de sainte Cécile doit avoir pris son vol en droite ligne vers le paradis ; je voudrais le croire. Urhan s'était fait un christianisme *a piacere*, en variations, qui ne me laisse pas sans inquiétude sur le salut de ce digne confrère.

Composition de l'orchestre et du chant pour l'exécution solennelle de *la Création du Monde*, oratoire de J. Haydn, à l'Opéra.

24 décembre 1800.	1er novembre 1844.
1 Chef d'orchestre.	1 Chef d'orchestre.
3 Chefs du chant.	3 Chefs du chant.
2 Flûtes.	8 Flûtes.
6 Hautbois.	6 Hautbois.
6 Clarinettes.	6 Clarinettes.
6 Bassons.	8 Bassons.
6 Trompettes.	6 Trompettes.
12 Cors.	12 Cors.
3 Trombones.	6 Trombones.
4 Serpents.	2 Ophicléides.
1 Timbales.	1 Timbales.
24 Premiers violons.	40 Premiers violons.
24 Seconds violons.	40 Seconds violons.
20 Violes.	40 Violes.
22 Violoncelles.	36 Violoncelles.
20 Violonars.	30 Violonars.
1 Piano pour les récitatifs.	
161	245

161	245
5 Chanteurs récitants.	8 Chanteurs récitants.
150 Choristes.	250 Choristes.
316 Musiciens.	503 Musiciens.

J'assistais à ces deux fêtes musicales.

Vous voyez qu'à la dernière le nombre des violes égalait celui des seconds violons; cette égalité de proportions est indispensable, si l'on veut que les forces d'un orchestre soient dans un équilibre parfait. Dans le quatuor, la viole ne fournit-elle pas autant de cordes sonores que le premier ou le second violon?

CHEFS D'ORCHESTRE.

1671. Cambert.
1672. Lallouette.
1677. Colasse.
1687. Marais.
1703. Rebel (Jean-Ferry).
1710. Lacoste.
1714. Mouret.
1733. Rebel (François-Ferry) et Francœur (François), en partage.
1744. Niel.
1749. Chéron.
1750. La Garde.
1751. Dauvergne.
1755. Aubert.
1759. Berton (Pierre-Montan).
1767. Francœur (Louis).
1776. Rey (Jean-Baptiste).
1810. Persuis.
1815. Kreutzer (Rodolphe).
1824. Habeneck (François) et Valentino, en partage.
1831. Habeneck, seul.
1847. Girard.

NOMBRE DE MUSICIENS, Y COMPRIS LES CHEFS.

1671	14	
1673	19	
1687	33	se partagent 12,500 francs.

1713	47	se partagent	20,150 francs.
1768	56		40,500
1777	68		69,482
1803	78		140,400
1847	85		113,500
1855	84		119,600

Les 24 violons, demandés par Gluck, datent de 1774.

En 1775, 28 violons, 12 violoncelles, 8 bassons, 5 violes, 5 violonars sonnaient dans l'orchestre, composé de 72 symphonistes.

En 1777, le nombre des violons, réduit à 24, tombe à 22 en 1855.

Violonars : en 1714, 1. 1716, 2. 1776, 3. 1778, 5. 1803, 6. 1820, 8.

Les musiciens doivent avoir sans cesse l'oreille et l'œil ouverts pour se garantir du mauvais langage, de l'orthographe vicieuse que notre Académie française autorise et prescrit. Ce n'est qu'après trente-quatre ans de persévérance et la publication d'une cinquantaine de volumes de prose que j'ai pu réformer en partie le langage du théâtre lyrique. Voici l'état comparatif des mots dont l'usage était général en avril 1820, avant la publication de mon livre intitulé : *De l'Opéra en France*, de mon *Dictionnaire de Musique*, avant mon entrée au *Journal des Débats*, et des mots que je leur ai substitués. Je n'aurai pas besoin de vous indiquer ceux qui sont définitivement adoptés, les autres le seront.

Basse-taille,	Basse.
Un tablier, un Juillet,	Basse comique.
Un Martin, un Lays, un Solié,	Baryton.
1re haute-contre, un Achille, un Philippe, un Gavaudan,	Ténor.
Un Elleviou,	Ténor léger.
Un Colin,	Ténorin.
Un Laruette, un Trial,	Ténor comique.
1re Chanteuse forte,	1re cantatrice.
1re Chanteuse à roulades,	1re légère.

1re Dugazon,	1re gracieuse.
Poème d'opéra,	Livret.
Faiseur de paroles d'opéra,	Parolier.
Faiseur de canevas pour les maîtres de ballets,	Préparateur de ballets.
Traduire une partition étrangère en se conformant aux exigences de la scène et du public français,	Arranger.
Faiseur de pastiches en musique,	Pâtissier.
Opéra dans lequel la mise en scène est tout,	Opéra-Franconi.
Acteur tenant un rôle dansé, mimé dans un ballet, ou mimé seulement,	Ballérin.
Toucher du piano, de l'orgue,	Toucher le piano, l'orgue, ou bien jouer de l'orgue, du piano.
Pincer de la harpe, de la guitare,	Pincer la harpe, la guitare, ou bien jouer de la guitare, de la harpe.
Arpège, venant de harpe, écrivez	Harpège.
Fausset, *vox formata inter fauces*, écrivez,	Faucet.
Au lieu de *Paesiello, Paesiello, Piccini,*	Paisiello, Piccinni.
Appoggiatura, grupetto,	Appuyure, groupet.
Quintetto, quintetti,	Quintette, quintettes.
Soprano, soprani,	Soprane, sopranes.
Contralto, contralti,	Contralte, contraltes.
Dilettante, dilettanti,	Dilettante, dilettantes.
Lazzo, lazzi,	Lazzie, lazzies, s. m.
Alto, alti, viola, alto-viola.	Viole, violes.
Baryton de violon,	Violonet.
Basse de violon,	Violoncelle.

Violoncelle doit être prononcé comme *nacelle, vaisselle*, et non pas *violonchelle*. L'Académie française a, dans son *Dictionnaire*, édition de 1835, adopté cette correction, que j'avais établie dans mon *Dictionnaire de Musique*, édit. de 1821.

Contre-basse de violon,	Violonar.

Octo-basse de violon,	Violonarion.
Violiniste,	Violoniste.
Un bel orgue, des orgues excellentes, harmonieuses,	Un bel orgue, des orgues excellents, harmonieux.
Piano, forte-piano, piano-forte,	Clavecin.
Pianiste,	Claveciniste.
Fabricants de musique ignorant de tout point la science de l'harmonie,	Musicastres.
Amateurs qui, dans un opéra, n'ont d'affection que pour les paroles,	Musiphobes.
Fabricants de musique régulière, mais dépourvue d'invention, de sentiment et de mélodie,	Mélodiphobes.
Oratorio,	Oratoire.
Finale d'opéra, jamais *final,* toujours	Finale, s. m.
Stretta,	Strette.
Instruments à vent,	Instruments à souffle.

Un musicien qui veut respecter l'œil et l'oreille de ses lecteurs doit rigoureusement s'abstenir des mots cacophoniques, atrocement barbares, tels que *artistique*, *artistiquement*, *instrumenter*, *instrumentation*, *orchestrer*, *orchestration*, *quiconque*, etc., etc.

Un violonar colossal, ayant huit pieds de hauteur, dont les intonations ne pouvaient être variées qu'au moyen d'un chevalet supérieur et mobile glissant sur le manche, dont l'archet courbe était mis en jeu par un rouet énergique et leste ; un instrument qui sonnait à la double octave inférieure du violoncelle, et ne devait être employé que pour des passages très simples, pour marquer les notes essentielles de certains traits, fut inventé simultanément par deux amateurs qui ne s'étaient point communiqué leur idée, M. Mousquet, de Lauris, horloger-mécanicien à Cavaillon (Vaucluse), m'avait fait connaître sa découverte, en 1832, lorsque les journaux anglais proclamèrent celle de sir James Ayton, inventeur d'une machine sonore du même genre. Comme ce dernier habitait Londres, et qu'il était en meilleure position

pour lancer dans les orchestres ce violonarion, je conseillai à M. Mousquet d'attendre les résultats obtenus par son rival d'outre-mer. Les journaux, depuis lors, ne m'ont rien appris de nouveau sur cette invention précieuse : elle aurait augmenté l'étendue du clavier de l'orchestre.

J'avais écrit ces lignes depuis longtemps lorsqu'un troisième champion, M. Vuillaume, luthier du plus grand talent, a fait entendre, à Paris, avec succès un Goliath bien sonnant, fort ingénieux. Voilà donc notre famille de violons augmentée d'un nouveau-venu patriarche dès sa naissance. Officier de l'état civil, je le porte sur mon registre en le faisant précéder par ses jeunes ancêtres, et dis :

Violon,
Viole,
Violonet,
Violoncelle,
Violonar,
Violonarion.

Paris, le 15 avril 1855.

Le violonet que M. Vuillaume expose au palais de l'Industrie est le chef-d'œuvre du genre.

XXVIII

Le ciel, la terre et l'enfer. — Astronomie théâtrale. — L'aurore, le jour et la nuit. — Le vent, la pluie, la neige, la grêle et le tonnerre. — Les volcans et les incendies. — La mer, les fleuves, les lacs, les ruisseaux, les torrents, les fontaines. — Panoramas, l'Océan, les sables du désert, un champ de bataille. — Branle-bas général d'un changement de décors, ses dangers pour les curieux. — Périls d'une autre espèce.

Le public ne se doute pas de l'immensité des labeurs, du nombre infini d'accessoires importants, de minutieux détails, nécessaires, indispensables pour mettre en scène un ballet, un drame lyrique, et préparer aux amateurs un divertissement de quelques heures. Le public ne se doute pas des travaux que l'on exécute seulement pendant un entr'actes, afin de poser la décoration qu'il doit voir au lever du rideau; afin d'en équiper une seconde plus belle, plus compliquée, d'une magie plus étonnante et dont l'exhibition soudaine sera faite à l'instant où la première disparaitra comme par enchantement, au signal du machiniste en chef. Si le public savait ce qu'il en coûte, quelle dépense d'esprit, quelquefois de génie, d'argent et de temps, quelle peine il faut prendre pendant six mois, un an, dix-huit mois pour l'amuser durant une soirée, croyez-vous qu'il se montrerait moins sévère et moins difficile? Non.

— Parolier, invente, élabore, écris un livret original; musicien, compose une partition riche d'effets et de mélodies, dans le style de Weber ou de Rossini; chorégraphes, mettez en mouvement tout un peuple ballérin, ayez soin d'ajuster ses groupes

avec un ingénieux artifice; acteurs, choristes, mimes, symphonistes, escrimez-vous du geste et de la voix, de l'archet et de l'embouchure; copistes, jour et nuit, tracez des blanches et des noires, des bécarres et des soupirs, des doubles et des triples croches sur des montagnes de papier réglé; armuriers, fourbissez des casques et des flamberges, des lances et des cuirasses, des arquebuses et des tromblons; émules de Poussin, devenez statuaires; découpez, ombrez cette planche de sapin, de tilleul, pour en former une Vénus, un Priape en ronde bosse; couturiers, taillez le velours et la serge, la bure et le satin, pour vêtir les rois et les reines, les seigneurs et les bachelettes, les manants et les châtelaines; brodeurs, adornez de fleurons, de blasons, d'arabesques, de grecques, paillettes, galons et canetilles ces vêtements riches ou d'une élégance capricieuse; correcteurs de la nature humaine, cette poitrine, ces jambes, cette croupe réclament des suppléments que votre œil a déjà mesurés, combinés;

Vous qui protégez les amours,
Venez, venez à leur secours.

« L'abdomen de notre leste séducteur don Juan, de Robert, de Raoul, prend les allures d'un ventre de père noble, vite une paire de mahoîtres bien étoffées, qui, donnant une précieuse ampleur à ses pectoraux, à ses épaules, amoindrissent à l'œil ce que les milieux ont de trop rebondi. Engraissez pour dégraisser, mettez en action ce proverbe de Venceslas :

Ce que j'ôte à mes nuits je l'ajoute à mes jours.

» Fabricants de masques et cabochons, préparez des muffles horribles pour les furies du tartare païen, pour les diables de notre enfer; n'oubliez pas de les armer de cornes menaçantes, n'épargnez pas la matière et tirez à grand nombre d'exemplaires. Les cornes! c'est effrayant, et cela met tout un peuple en gaieté! Les cornes et les coups de baton réussiront toujours à la scène.

» Naturalistes, empaillez chevreuils et sangliers, colombes et serpents, aigles et saumons, grenouilles et vautours, éléphants

et crocodiles, perdrix et faucons, ah ! que ne puis-je vous conter l'histoire mémorable, incroyable, inimaginable des faucons de *Guillaume Tell?* Cette chasse à l'oiseau nous menerait trop loin. Jardiniers, rôtisseurs, vignerons, charcutiers, laitières, fruitiers, verduriers, moissonneurs, marchands de foin ou de marée, d'oranges ou de volaille, de gateaux ou de ferronnerie, de diamants ou d'allumettes, de perles ou de peaux de lapins, de tiares ou de homards ; fournisseurs de poils ou de plumes, de perruques, de chignons, de toupets, de toisons, de moustaches, de barbes ou de tignasses ; tailleurs du bel air et fripiers du Temple ; fournisseurs de toutes les espèces, de Paris ou de Calcutta, de Rome ou de Byzance, arrivez ! On vous attend, versez à pleins chariots vos légumes et vos bijoux, vos yatagans et vos cervelas, vos porcelaines et vos barattes, vos marmites et vos bannières. Versez tous ces bizarres approvisionnements dans l'arsenal, le garde-meuble, les magasins, les greniers, les caves, les cuisines, les offices, les celliers de l'Académie impériale de Musique.

» On doit livrer bataille aujourd'hui même sur la grande place du marché de Naples. En épargnant les tyrans espagnols, qui ne s'en porteront que mieux après l'escarmouche, ces glaives scintillants, ces nobles épées, frappant d'estoc et de taille, ces hallebardes à crocs, piquant à tort, à travers, pourront trancher bien des carottes, enfiler des choux verts ou pommés, navrer des melons, des pastèques, victimes fort innocentes de l'injure faite à la sensible Fenella.

Hélas ! on voit que de tous temps
Les petits ont pati des sottises des grands.

» Sigismond donne à diner à tout un concile ; demain cet empereur d'Allemagne régale ses amis. Fleuristes diligentes, redoublez de soins et d'adresse, ajustez vos bouquets de toile, tressez vos guirlandes, vos couronnes de papier ; garnissez de roses, de jasmins, de lilas, parfaitement inodores, ces vases, ces corbeilles que les danseurs balanceront dans l'air avec une grace classique, un voluptueux abandon toujours salués par des éclats

de rire. Maîtres queux, apportez vos patés, vos salmis, vos épinards, vos crèmes de carton, vos pièces de rôt en charpente. Montés sur leurs destriers, de brillants officiers de bouche présenteront ces mets, des pages galants vont les poser sur table. N'ayez aucun souci de la toilette des princesses. Les palefrois peuvent caracoler, bondir, se cabrer, aucun liquide ne s'échappera de ces patènes d'or et d'argent, pour mettre en péril les robes de satin, les surcots de velours et d'hermine curieusement blasonnés. Projectiles qu'il ne faudrait pas lancer imprudemment, les sauces, les crèmes, les flans de l'Opéra sont glacés au point de casser la tête d'un juif ou le bras d'un hérétique.

» Pour atteindre au suprême degré de la vérité dramatique, tout est faux à ce théâtre; que dirions-nous des autres! Oui, tout est faux; tout, excepté la paille sur laquelle un luron frisque, dehait, bien planté sur ses jarrets, une fille charmante et mal gardée, font l'amour en présence de deux mille témoins. Le vin de Champagne que boivent de joyeux pélerins n'est trop souvent que de l'eau de Seltz.

» Charpentiers, menuisiers, colleurs, traceurs, dessinateurs, architectes, peintres de toutes les classes, bâtissez des palais, des chaumières, des cathédrales, des échoppes, des hotels, des tavernes, des villes, des salles de bal et d'opéra, des amphithéâtres, ornez-les de statues et de spectateurs immobiles comme elles, tant ils paraissent attentifs aux merveilles qui les enchantent; plantez des forêts, faites couler des torrents, des cascades; physiciens, allumez vos astres, vos fournaises de l'Etna, du Vésuve, vos incendies, vos foudres, vos fusées, vos pétards, vos flambeaux prêts à figurer aux noces comme aux enterrements, entre les paisibles mains des génies ou dans les griffes tracassières des suppots de Belzébuth; machinistes, disposez tous vos éléments, tendez vos fils; bon pied, bon œil au tambour, aux chassis, à l'Olympe, au Ténare! Soyez prompts à la manœuvre, alertes au coup de sifflet de votre généralissime; il faut que mes yeux, mon oreille, mon cœur éprouvent en même temps des jouissances diverses et complètes. Amusez-moi! troupe chantante, dansante, mimante, sonnante, hurlante, agissante, mar-

chante, courante, veillante, roulante, poussante, tirante, soufflante, sifflante, amusez-moi! De par tous les diables de votre enfer, amusez-moi! Je le veux, je l'ordonne, je paie, que dis-je, bon Dieu! j'ai payé 2 fr. 50! J'ai le droit d'être plus exigeant qu'un baron juif ou chrétien; mon argent me coûte plus cher qu'il n'achète le sien. Malheur à tous! malheur, trois fois malheur! si l'un de vous néglige le mot d'ordre! si l'un de vous, un seul! manque à la promesse estampée à la porte! d'un coup de sifflet, je vais renverser, démolir, effondrer tout cela. »

Voilà ce que dit le public peu délicat ou peu reconnaissant; trop souvent injuste, indifférent, ingrat et quelquefois implacable dans ses fureurs. N'importe, essayons de lui donner une idée du mécanisme, du matériel, de ce qu'il nomme, assez improprement, *les coulisses de l'Opéra.* J'emprunterai plus d'un détail technique à l'article plein d'intérêt que M. Basset a publié dans *l'Illustration,* le 16 novembre 1844.

Quand le rideau se lève sur un décor à ciel ouvert, mesurez de l'œil la hauteur de l'espace compris entre le parquet de la scène et le firmament, et dites : — Puisque ces grands arbres, ces montagnes, ces édifices doivent s'abimer sous le théâtre ou s'envoler dans sa partie élevée, dans ce dôme que les frises cachent à nos yeux, il faut nécessairement qu'un espace égal à celui que je vois, ait été ménagé sous le parquet de la scène, comme au-dessus de son plafond. Un théâtre à machines est un grand salon au rez-de-chaussée, communiquant avec la cave, sur laquelle il est assis, et le premier étage qui le domine. Ces trois divisions forment les dessous, la scène et les dessus.

Les dessus ou cintres, d'où l'on règle toutes les toiles de décor, sont au nombre de trois. Considérés isolément, ils portent encore les noms de *pont,* de *gril,* attendu qu'ils sont construits à claire-voie. Suspendus d'étage en étage par de grands étriers de bois solidement fixés aux solives, et munis de garde-fous, le second et le troisième portent les machines destinées à l'enlèvement des pièces les plus volumineuses, telles que les toits, les plafonds. Le premier pont ou grand-gril est le plus important, le plus élevé; seul, il fait le tour de la scène, ses divers treuils

correspondent chacun à l'un des plans du théâtre. Le grand-gril est l'Olympe de l'Opéra; c'est lui qui porte en contre-bas ces longues toiles peintes en azur, ces frises ou bandes d'air, que l'on destine à représenter le ciel bleu. Un allumeur tourne à gauche les clés du gaz, et fait le jour. L'Aurore avec ses doigts de rose n'ouvre pas avec plus de soudaineté les portes de l'Orient. Un demi-tour de clé, à droite, un quart de conversion que l'on imprime aux lumières des coulisses, un voile de mousseline bleue élevé devant la rampe, des verres de couleur violette aux quinquets ; tels sont les moyens employés quand on veut produire la nuit et les divers effets d'obscurité. Les tours de clé, donnés sur le conduit du gaz, amènent sur le lustre et les candélabres de la salle un résultat pareil à celui que l'on desire obtenir à l'égard du luminaire de la scène. La nuit, le demi-jour, la clarté du soleil arrivent simultanément dans l'une et l'autre enceinte. La lune est un papier huilé, convenablement éclairé. Des prismes de verre blanc, à facettes, brisant la lumière du quinquet placé derrière chacun d'eux, imitent la clarté vive et lancinante des étoiles. Quant au soleil, il est représenté par la clarté répandue sur toutes les parties de la scène. Un globe de verre, contenant un foyer de lumière électrique, imite, si l'on veut, le disque de cet astre.

Saint-Évremond nous dit que l'ambassadeur de Guinée auprès du roi Louis XIV, assistant aux représentations de l'Opéra, s'élançait hors de sa loge à moitié corps et saluait le soleil, la lune et les autres planètes à mesure qu'il les voyait défiler.

Puisqu'on vous a montré le soleil, je vous ferai connaître le progrès des lumières à l'Académie. Jusqu'en 1720, l'Opéra fut éclairé par des chandelles de suif, que des serviteurs adroits et lestes mouchaient; le public se plaisait à les voir manœuvrer, et leur adressait parfois des applaudissements. Le système financier de Law, le mouvement que des richesses fictives imprimèrent au luxe, firent introduire les bougies à l'Académie, qui les conserva. Des boites de fer-blanc, en forme de biscuit, portant une mèche plongée dans le suif, lampions qui ressemblaient trop à ceux que l'on pose sur les ifs en triangle, élevés pour les

illuminations de nos fêtes publiques, étaient rangés en ligne sur la rampe. Ces lampions répandaient une fumée, une odeur fort désagréables ; la puanteur augmentait à mesure que les biscuits de fer-blanc s'échauffaient. On crut y remédier en les plongeant dans des récipients pleins d'eau froide. Ces lampions au bain-marie firent bouillir leur marmite au point que l'eau, se mêlant au suif incandescent, forma des volcans, des fontaines pétillantes, jaillissantes sur toute la ligne du théâtre. Tel jadis Vulcain s'efforçait d'incendier les flots du Simoïs. Ce combat, très divertissant pour le public, finit par une obscurité qui ne permit pas de continuer le spectacle. Argant fournit ses lampes à nos théâtres en 1786, et l'on crut alors que l'art ne pouvait rien produire de meilleur. Comme ces flambeaux d'espèce nouvelle étaient livrés au commerce par Quinquet, le public substitua le nom du fabricant à celui de l'inventeur, et les lampes d'Argant furent appelées *quinquets*. Le gaz a chassé les quinquets en 1822. En attendant les découvertes à venir, il m'est permis d'applaudir aux services éminents, aux effets scéniques précieux que nous devons au gaz. Sans parler des clartés dont il inonde la salle, il donne le moyen de jeter un faisceau de lumière sur tel ou tel point, en laissant le reste du décor dans l'obscurité. L'aurore et le clair de lune sont imités avec une perfection très satisfaisante ; les derniers plans s'éloignent à de plus grandes distances, et ne dérobent point leurs détails à l'œil charmé du spectateur.

Les premiers chassis que l'on voit sur le théâtre, à droite, à gauche, et la frise qui descend et vient s'y reposer comme le linteau d'une porte, cet encadrement que l'on élargit ou restreint à volonté, suivant les dimensions que l'on veut donner à l'ouverture de la scène, est nommé *la draperie*. On l'appelait jadis *le manteau d'Arlequin*, attendu que ce personnage bouffon se glissait entre ces premiers chassis pour arriver sur le théâtre, et s'en échappait furtivement par la même voie, au lieu d'entrer et sortir par les portes.

Les métamorphoses produites si souvent sur les théâtres du boulevard, dans *le Pied de Mouton*, *les Pilules du Diable*, ont

fait leur début à l'Académie. Des jardinières, des bourgeoises figuraient dans les ballets de *Pomone*, en 1671; dès qu'un galant s'avançait pour les embrasser, elles se changeaient en buissons épineux, et continuaient de danser. Les statues d'or, que l'on voyait sur leurs piédestaux dans le deuxième acte de *Cadmus*, 1673, s'animaient et dansaient. Mlles Lafontaine et Desmâtins donnèrent un grand éclat à ce pas des statues, qu'elles exécutaient à ravir en 1682.

On appelle *ferme*, dans toutes les circonstances, une décoration qui s'élève du dessous au lieu de descendre du cintre ou de rouler par les coulisses. Les dessous, au nombre de trois, reçoivent les fermes. Les divers planchers, que des parpaings en maçonnerie supportent, occupant toute la profondeur du théâtre, sont traversés dans toute leur longueur par des rainures destinées à laisser passer les décorations que l'on fait monter des dessous.

C'est dans le premier dessous que les diables de l'Opéra s'engloutissent. Voici comment se fait cette immersion : Bertram, ou bien tout autre personnage, s'est placé d'aplomb sur la trappe, indiquée, s'il le faut, par une croix ou des ronds tracés avec de la craie blanche. A l'instant précis, il frappe du pied afin d'avertir le machiniste du dessous, lequel fait tourner aussitot un levier où s'enroule une corde attachée à l'anneau de la trappe. Elle s'abaisse, Bertram s'enfonce; un autre machiniste, soufflant dans une longue pipe de fer-blanc, chargée d'arcanson, ou, d'autres fois, agitant une torche pleine de résine, imite les flammes de l'enfer, tandis qu'une planche large comme la trappe, glisse horizontalement et vient refermer l'ouverture faite au parquet. Tout cela s'exécute avec une grande rapidité; fort heureusement avec un accord admirable. Le moindre retard de la trappe descendante exposerait l'acteur à se voir couper en deux par la planche transversale : Mme Pradher a failli périr de cette manière. On représentait *la Clochette* au théâtre Feydeau, son rôle était celui du petit diable. Un pompier vint se poster juste au-dessous de la trappe; afin de mieux entendre et de mieux voir, il monta sur une chaise. Au moment où la trappe est mise en jeu

pour abimer le diable, le pompier se sauve, mais la chaise reste; la trappe rencontre cet obstacle et s'arrête. Mme Pradher allait être décapitée, lorsque la force du levier écrasa la chaise de bois vermoulu.

Chacun fondait doucement, doucement,
Homme et cheval sous le terrain mouvant;
D'abord les pieds, puis le corps, puis la tête,
Tout disparut, ainsi qu'à cette fête
Qu'en un palais d'un auteur cardinal
Trois fois au moins par semaine on apprête,
A l'Opéra, souvent joué si mal:
Plus d'un héros à nos regards échappe,
Et dans l'enfer descend par une trappe.

VOLTAIRE, 1732.

Poursuivi par une légion de porteurs de contraintes, Harel, directeur du théâtre de la Porte-Saint-Martin, présidait à ses répétitions debout sur une trappe. Dès qu'une figure de juge de paix, de recors, montrait le bout de son nez, le directeur disparaissait aux yeux de ses persécuteurs ébahis.

Le plancher scénique de l'Académie occupe une superficie de 80 pieds carrés : il est entièrement mobile, composé de pièces et de morceaux qui se déplacent ou se rejoignent à volonté. On enlève, on abaisse, on exhausse telles ou telles parties du parquet afin de produire des accidents de terrain d'un effet pittoresque dans les sites agrestes ou les décors en architecture. On peut en faire la remarque au cinquième acte de *la Juive*. Les cotés latéraux du plancher sont seuls cloués à demeure en cette décoration. Tous deux sont coupés horizontalement par douze plans parallèles formés par la réunion de vingt-quatre rainures disposées deux à deux, et par lesquelles s'élèvent ou descendent les fermes.

Le long de chaque muraille, sont établies des cloisons à claire-voie qui reçoivent, case par case, les chassis de chaque décoration. Entre ces cloisons, vous remarquerez des caisses étroites et longues, ayant nom *cheminées*, qui s'enfoncent dans les dessous et montent jusqu'au cintre. Formées de madriers de

sapin et fixées aux murs par des équerres en fer, ces cheminées reçoivent et conduisent les divers écheveaux des cordages innombrables qui, par le moyen des contre-poids, doivent mettre en jeu les charpentes, les chassis, les diverses mécaniques du théâtre. Il importe beaucoup que ces fils et ces contre-poids ne soient point à découvert.

Coté jardin, *coté cour*, ou bien *cour, jardin*, signifient la droite et la gauche de l'acteur dans les manœuvres exécutées par les machinistes. Je vous en ai déjà fait connaître la raison. On donne les noms de *face,* de *trumeau*, de *lointain*, à l'avant-scène, au centre, au fond du théâtre.

Il suit de là que les petites loges en regard, placées sur le théâtre même, se nomment, selon leur situation, les unes *loges cour* et les autres *loges jardin*. Ces petites loges, convoitées par les spectateurs de la salle, en ce qu'elles donnent accès dans les coulisses de l'Opéra, sont dans le domaine privé du directeur. Il s'en réserve une pour son usage et répartit les autres tant aux premiers sujets qu'aux chefs du chant et maîtres de ballets. La loge du directeur, à droite des spectateurs, au rez-de-chaussée du coté cour, est disposée en salon, tendue en damas rouge, munie de stores, ornée de glaces. C'est là que ce chef suprême de l'empire lyrique, flanqué des grands de l'État, vient de temps en temps surveiller son peuple harmonieux, témoignant son blâme par un regard, son approbation par un geste. Vous voyez que je suppose ce directeur assez intelligent, assez instruit pour remarquer les énormes bévues, trop fréquentes à ce théâtre. Il est facile de savoir que le directeur est dans sa loge, rien qu'au surcroît de dignité des comparses masculins, à l'air pudique du corps de ballet.

L'éclairage est un objet très important au théâtre, à l'Opéra surtout. L'imitation des phénomènes de la nature repose sur les jeux de la lumière, et sur plusieurs accessoires de magie scénique, fort innocente. La pyrotechnie a son chef de service. Les lampes qui s'allument par enchantement dans le cloître de *Robert-le-Diable*, les effets de soleil, d'incendie, de lumière électrique soudaine, les pétards, les flammes de Bengale appar-

tiennent à cette partie du service, qui réclame un artiste adroit et prudent.

Les clés du gaz que l'on tourne plus ou moins représentent les divers degrés périodiques du jour et surtout la lumière vive du soleil dans tout son éclat. Les herses, grands cadres armés d'une infinité de becs de gaz, cadres accompagnés du long tuyau flexible qui les alimente, cadres que l'on place à tel ou tel endroit, donnent la faculté de lancer un faisceau de lumière sur tel ou tel point, en laissant les autres parties de la scène dans la demi-teinte. L'emploi judicieux de ces herses a fait trouver des effets nouveaux. L'aurore et la nuit exigent le concours de moyens spéciaux.

Pour imiter l'aurore, il faut que la décoration du fond se compose de deux parties séparées : d'abord, une longue toile où l'on aura peint les nuances diverses et successives que présente le ciel au lever de l'aurore. Roulée en partie sur un cylindre, on la développera très lentement, afin que tour à tour elle montre ces nuances. La seconde partie est un chassis dont le contour découpé se détachera sur la toile, décrite précédemment; et le chassis représentera soit un paysage, soit un édifice, ou tout autre objet. On aura soin de lacher moins ou plus de gaz, afin que la vivacité de la lumière concorde avec les nuances offertes successivement par la toile du fond. Plusieurs voiles de gaze, que l'on enlève l'un après l'autre, sont employés pour la représentation d'un paysage fantastique, d'un paradis, d'un élysée; on adapte alors des verres jaunes aux quinquets. Ces gazes produisent une illusion charmante dans *la Sylphide*, au lever de l'aurore exécuté sur la belle forêt du second acte; notez que l'excellente musique de Schneitzœffer, suave et solennelle sur ce point, anime, complète ce magique tableau.

Figurez-vous une roue montée comme celle d'un aiguiseur, gagne-petit, portant sur sa jante un nombre suffisant de palettes en bois, semblables à celles d'une roue hydraulique, larges de huit ou dix pouces et coupées carrément. Un taffetas, en demi-cercle tendu vers la partie supérieure de cette roue, touche aux palettes. En imprimant un mouvement vif à la roue, au moyen

d'une manivelle, on obtient un sifflement pareil à celui du vent. Sifflement continu, que l'on peut interrompre de temps en temps pour imiter les rafales de la tempête. Ce frôlement du taffetas sur les palettes s'unit à merveille aux effets d'orage qui s'élèvent de l'orchestre.

Si la symphonie orageuse n'éclate que de temps en temps, comme dans le troisième acte d'*Otello,* nous pouvons recourir à des moyens plus simples, employés avec un succès complet au Théâtre-Italien. En voici la recette : Prenez une règle de bois très mince, d'un pied et demi de long, sur deux pouces de large, percée à l'un de ses bouts. Passez une corde fine dans ce trou, faites un nœud à la corde; agitez en rond cette règle, comme on agite une fronde. En tournant avec rapidité, ce jouet d'enfant, gouverné par un bras vigoureux, imitera le bruit du vent. Plusieurs machinistes s'exerçant de cette manière, pendant que l'orchestre exécute une tempête, ajoutent à la vérité de l'expression pittoresque.

Des poignées d'arcanson ou de colophane pulvérisée, jetées à plusieurs reprises sur une torche enflammée, imitent la lumière vive, soudaine, instantanée des éclairs.

Un ouvrier suspend une grosse caisse ou bien un grand chassis de tôle, et, par le mouvement précipité de ses doigts, imite le roulement lointain du tonnerre, ou, s'il le faut, celui du canon. D'autres machinistes, placés dans les cintres, tiennent de longues cordes où sont enfilées de nombreuses rondelles de tôle, qu'ils font vibrer sourdement en les agitant par intervalle, et qu'ils laissent tomber tout à coup sur le plancher lorsque la foudre doit éclater. Si le tonnerre tombe sur le théâtre ou près du lieu de la scène, comme dans *Moïse, l'Éclair, Robin-des-Bois,* on a recours à l'explosion d'un pétard. Les coups de canon et leurs échos s'obtiennent sur la grosse caisse attaquée avec le tampon.

— Je me rappelle bien que le noble duc de Bourgogne, Philippe le Bon, premier fondateur de l'ordre de la Toison d'Or, fit faire une merveilleuse chambre dans le chateau de Hesdin, où était peinte avec un soin particulier la conquête de cette toison. J'ai été dans cette chambre et j'ai vu cette peinture. En souvenir des ruses de Médée et de son

savoir, le duc avait fait pratiquer dans cette chambre, avec beaucoup d'art, une machine au moyen de laquelle les éclairs, le tonnerre, la grêle et la pluie étaient simulés à volonté, ce qui procurait un singulier plaisir. » WILLIAM CAXTON, *Prologue de l'Histoire de Jason*, imprimée par le même Caxton, vers 1475, à Londres.

L'église de Sainte-Sophie, à Constantinople, fut édifiée par Anthème de Tralles et Isidore de Milet. Agathias nous dit que Anthème avait trouvé les moyens d'imiter parfaitement la pluie, la grêle, le tonnerre et surtout les tremblements de terre, moyens dont on usait sur les théâtres de son temps.

Les chefs du chant, celui de la copie, ont parfois la mission de sonner la cloche ou les cloches, dans les coulisses, de secouer des chaînes en mesure, et de frapper les coups de tam-tam. La fusillade que l'on entend au cinquième acte des *Huguenots* est produite par les craquements d'une crecelle énorme, d'une rainette de la grosse espèce.

Établir un instrument de ce genre au milieu du parterre, et le faire manœuvrer aux moments où les employés du lustre doivent applaudir, serait un moyen économique et fort ingénieux. On remplacerait ainsi tout un régiment de machines par une seule mécanique.

Les panégyriques flamboyants entonnés par tous nos journalistes, en l'honneur de tous les opéras nouveaux que l'on nous dit ravissants, prodigieux, sublimes ! trésors, fleuves, torrents de mélodie ! chefs-d'œuvre inouïs, incandescents, monuments coulés en bronze par de savantes mains ! Toute cette faconde calquée sur un modèle adopté, selle à tous chevaux, ne devrait-elle pas être stéréotypée d'avance comme les certificats de vie, les protêts libellés par les officiers ministériels, où des blancs sont laissés pour inscrire les noms des parties ? On épargnerait ainsi les frais de rédaction. La musique a des signes pour indiquer les renvois, les reprises, les *da capo*, qui seraient d'un utile secours en pareille occasion. En diminuant leurs prix, les directeurs de journaux doivent recourir aux procédés les plus économiques.

Nos théâtres comptent parmi leurs employés un scribe dont

la mission est de lire toutes les gazettes, et d'y saisir au vol les formules de réclame qui de temps en temps sortent un peu de l'ornière accoutumée. Une drôlerie de ce genre semble-t-elle ingénieuse, on la retrouve dans tous les journaux. Il est des réclames spéciales, à trente sous la ligne, pour la veille comme pour le lendemain d'une première représentation. Six jours après, on nous dira : — *Le succès, déjà si grand, de ***, commence à prendre des formes immenses, colossales*, etc., etc. *Prenez vos billets*, disait l'aboyeur de Séraphin, mais il vous montrait sa boutique. Les journaux proclament des merveilles pour tous les théâtres et pour toutes les pièces ; la foule doit accourir, se presser, s'entasser dans vingt salles combles et bondonnées, comme disait Harel. Si de telles annonces produisent un effet sur le public, on doit penser que chacun restera chez soi dans la crainte d'être axphyxié par compression.

De petites pierres, agitées dans une vanne métallique, imitent fort bien la crépitation de la pluie et de la grêle. La neige est d'une vérité matérielle. On la reproduit au moyen de petits fragments de papier blanc, d'ouate, jetés à foison du haut du théâtre ; le vent qui s'introduit par les coulisses leur imprime une oscillation précieuse. Les décors de *la Tentation*, de *Guido et Ginevra* présentaient de beaux effets de neige.

S'il faut imiter un incendie, on dispose une partie de la décoration de manière qu'elle puisse facilement se diviser en morceaux. Telles sont les cartes de géographie, collées sur bois et découpées, que l'on donne à rajuster aux enfants. Des ouvriers placés derrière agitent de grandes torches à récipient de colophane pulvérisée ou de lycopode ; d'autres poussent, avec de longs batons, les pièces mobiles dont la chute forme des trous, par lesquels on voit le foyer de l'incendie. Ce brasier est représenté par une toile sans fin, tendue entre deux cylindres, que l'on fait tourner avec une manivelle. La toile, couleur de flamme, est demi-transparente, elle est parsemée de clinquant et de traces dorées, des lampes à réverbère, donnant une lumière vive, sont placées derrière cet appareil, et l'on a soin de tenir les autres parties de la scène dans l'obscurité. S'il s'agit de l'imitation

d'un volcan, la toile couleur de flamme sera parsemée de taches noires, représentant les pierres de toute grandeur que lance la montagne brulante.

Des toiles sans fin, ajustées de la même manière, servent à montrer des courants d'eau, tels que les fontaines, les cascades, les torrents. Ces toiles, peintes en bleu clair, sont alors parsemées de clinquant et de traces argentées.

On fait beaucoup mieux aujourd'hui. L'effet magique de la cascade admirée dans le ravin de *Robin-des-Bois*, au Théâtre-Lyrique, est produit par une toile argentée immobile, tendue au-dessus d'un cylindre creux, sur lequel sont des trous destinés à laisser échapper les rayons lumineux du gaz incandescent enfermé dans ce même cylindre que l'on tourne rapidement.

Cette imitation est bien préférable à l'eau véritable que l'on a fait couler dans plusieurs opéras. L'eau ressemble trop à l'encre lorsqu'elle n'est pas suffisamment éclairée. Un étang, un bassin n'est alors qu'une immense écritoire, le Théâtre-Nautique nous l'a prouvé. Dans *Sémiramis*, opéra de Roy, musiqué par Destouches, en 1718, on fit tomber une pluie d'eau sur le théâtre, et le résultat n'en fut point heureux. Les objets naturels forment une dissonance désagréable, hideuse, quand ils figurent au milieu des produits ingénieux de l'imitation. Des branches d'arbres coupées dans nos jardins et plantées sur un bocage en toiles peintes; des chevaux et leurs cavaliers galopant à travers des forêts de théâtre, montrent l'impuissance de l'art en détruisant l'effet d'optique imaginé, conçu par le décorateur. Un cavalier peut dénicher des merles sur vos futaies les plus hautes, et saisir la girouette du chateau fort que l'on veut assiéger, y planter même sa bannière sans être obligé de sauter par-dessus les remparts. Ajoutons que ces destriers, ces palefrois, jouent trop bien du tambour en trottant sur le parquet. Les feuillages verts se plient au gré des vents, tandis que leur voisin, l'arbre solidement charpenté, découpé sur des planches, garde toujours son attitude raide, l'incendie seul pourrait le faire plier. Une bouffée de flammes sortant de la terre, des diables secouant leurs torches au lycopode au milieu d'un superbe décor, en

détruisent l'effet à l'instant, sa peinture s'évanouit devant ce feu d'enfer qui l'éclaire trop libéralement.

La mise en scène de la mer est plus compliquée. Le mouvement des vagues est ordinairement représenté par des *colonnes de mer*. On appelle ainsi de longs tambours, construits comme une vis d'Archimède, ou comme le blutoir des boulangers. Ces tambours, ayant la forme d'une colonne torse, sont peints en vert et parsemés de traces argentées. On fait monter des dessous un certain nombre de fermes chargées de colonnes de mer; quand elles sont à la hauteur convenable, des ouvriers font mouvoir les manivelles de ces colonnes, et l'effet des vagues est imité. Si des barques, des navires doivent paraître et se mouvoir sur cette mer artificielle, on dispose d'autres fermes entre celles qui soutiennent les colonnes de mer; ces fermes intermédiaires ont, à leur partie supérieure, un petit plancher ondoyé sur lequel on fait glisser des chassis peints qui figurent au loin des vaisseaux.

Veut-on représenter une tempête, où la mer s'élèvera, s'agitera, changera de couleur, pour se calmer ensuite? On dispose sous le théâtre des colonnes de mer dont les sinuosités et les couleurs sont différentes. On fera monter d'abord les colonnes ayant de petites sinuosités et des couleurs claires, ces colonnes tourneront lentement; puis on élèvera celles dont les ondulations sont plus fortes et les couleurs plus rembrunies; un mouvement plus vif leur sera communiqué. On redescendra celles-ci pour faire place aux premières.

Au lieu de colonnes de mer, on emploie aujourd'hui plus fréquemment des toiles peintes des mêmes couleurs, que des machinistes, échelonnés tout le long des coulisses, secouent à tour de bras. D'autres fois encore, ces toiles sont fixées à demeure, des hommes, des enfants s'accroupissent dessous, et par toute sorte de soubre-sauts, impriment à la prétendue mer ses prétendues ondulations. Un océan de cette espèce figurait au théâtre de la Porte-Saint-Martin, quand on y représentait *le Monstre*. La mer couvrait tout le plancher de la scène et touchait à la rampe, cette plaine liquide jetait des torrents de poussière au

nez des spectateurs : l'air qui s'échappait de dessous l'immense toile, faisant l'office d'un soufflet d'orgue, balayait le théâtre à chaque soubre-saut des gamins agitateurs.

Architecte, sculpteur et peintre, Le Bernin se plaisait beaucoup à jouer la comédie à l'impromptu, comme les acteurs d'Italie, et réussissait à merveille. Le gout qu'il avait pour le théâtre lui fit inventer diverses machines propres à faciliter le jeu des décorations, notamment un moyen très ingénieux pour montrer le soleil achevant son cours dans le ciel. Le Bernin a composé quelques drames dont l'un porte ce titre singulier *l'Inondation du Tibre*. A la représentation de cette pièce on voyait réellement sortir du fond du théâtre l'eau qui renversait tout ce qu'elle rencontrait sur son passage. Comme elle s'approchait peu à peu de l'avant-scène, tous les spectateurs, croyant que c'était une véritable inondation, allaient prendre la fuite, lorsque plusieurs trappes s'ouvrirent et firent disparaître ces ondes menaçantes.

On le vit exciter une frayeur d'un autre genre, dont l'impression fut encore plus vive. Dans une de ses pièces, il faisait arriver un char suivi d'une foule d'estafiers portant des torches allumées : l'un d'entre eux s'arréta près d'un chassis pour y frotter son flambeau, comme s'il n'eût voulu qu'en raviver la mèche. Etonnés, alarmés de cette imprudence, une partie des spectateurs, des acteurs s'écrièrent que cet homme s'exposait à mettre le feu au théâtre, et dans le même instant toute la scène parut enflammée. Ceux qui remplissaient la salle, et même ceux qui figuraient dans la pièce furent saisis d'un tel effroi, que l'auteur accourut et vint dire que ce n'était qu'un jeu de théâtre de sa composition. En effet, Le Bernin fit entendre son sifflet de machiniste, le feu s'éteignit sur-le-champ, et l'on vit une décoration nouvelle.

La terre s'entrouvre pour engloutir un grand coupable, ou bien pour donner passage à quelques légions de diables, cet abîme est toujours d'une parfaite régularité; c'est un parallélograme à l'équerre tracé. Les dames de la cour de Naples gambadent joyeusement sur une place publique et devant la porte

ouverte d'une église, ces nobles dames nous montrent des jambes et leurs entours curieusement tapissés de soie argentée. Les héros et leurs compagnes sortent de la mer et n'en sont pas moins bien frisés. Tout un peuple est exposé pendant un quart d'heure à la pluie, et ne reçoit pas une goutte d'eau sur ses vêtements. Les bergères se montrent en corset de velours, jupon de moire, bas de soie et souliers de satin. Le comte Ory chausse une barbe postiche, et personne alors ne le reconnaît, pas même son page. Que dis-je? Une femme n'a qu'à troquer son habit de paysanne contre une robe de damas, cela suffit pour que son mari la regarde et la traite comme une étrangère. L'orage gronde, la tempête soulève les flots, met en péril barques, navires, matelots, et les arbres restent dans une parfaite immobilité. Un captif est à vingt pieds sous terre, et l'on voit la lumière du gaz filtrer à travers les murs formidables de son cachot. Des chevaux piaffent, marchent, caracolent, galoppent sur la scène en jouant du tambour sur les planches sonores. L'ouragan de l'orchestre éclate, gronde, tonne, et cet ouragan respectueux, d'une complaisance extrême, veut bien arrêter ses rafales, se taire de temps en temps, afin que Desdémone ou toute autre princesse infortunée puisse faire entendre ses plaintes mélodieuses. La nuit déploie un voile transparent sur le théâtre, nous voyons très clairement des personnages qui ne se voient point entre eux. L'ombre de Ninus quitte le séjour des morts, et la nombreuse assistance qui la voit, qui l'entend, ne témoigne pas la moindre surprise. Voilà ce que plusieurs veulent bien nommer *la vérité dramatique*, vérité qu'on doit observer, respecter avec le plus grand soin.

Le populaire donne le nom de *coulisses*, par extension, à tout ce qui s'étend derrière le rideau. La signification de ce mot est beaucoup plus restreinte au théâtre. Les machinistes appellent *coulisses* les différents intervalles qui séparent l'une de l'autre les parties successives des décorations latérales; on les nomme aussi *les rues du théâtre*. Aussi, les coulisses, qui, pour le plus grand nombre des amateurs, représentent l'ensemble du monde que nous apercevons au lever du rideau, ne sont-elles,

au point de vue de l'art, qu'une subdivision tout à fait secondaire.

Les coulisses, les chassis formant les rues du théâtre, sont quelquefois supprimés. Le décorateur nous donne alors un salon fermé, sans ouvertures que ses portes et ses fenêtres, ayant un plafond au lieu des frises qui le terminaient autrefois dans sa partie supérieure. Les coulisses disparaissent pour augmenter l'espace d'une mer, d'un désert sans bornes, d'un champ de bataille, ce décor, exécuté dans le genre des panoramas, a figuré dans le troisième acte de *Gustave*, dans *Manon Lescaut*, *Dom Sébastien*. J'ai déjà parlé du panorama déroulé dans *la Belle au Bois dormant*, ballet.

Tels sont les principes fondamentaux de la science d'imitation; les autres décorations s'y ramènent facilement, il est vrai; mais toute cette description, fût-elle cent fois plus détaillée, ne suffirait point encore pour donner une idée de ce que sont les coulisses de l'Opéra.

Le rideau tombe, l'acte est fini, les machinistes se ruant sur le théâtre, les cheveux épars, la poitrine ruisselante de sueur, les bras nus, viennent démolir tout un monde, une nature entière, pour y substituer à l'instant une autre nature, un monde nouveau. Entendez-vous ces cris étranges qui, du haut de l'empirée, répondent à d'autres clameurs parties des entrailles de la terre? M. Sacré, le machiniste en chef, est là pour diriger la manœuvre; à sa voix magique, les chateaux, les rochers, les chênes séculaires sortent de l'abîme; une forêt, un fond de paysage, un lac argenté, les sables de l'Afrique, ou le boudoir musqué d'une sultane, descendent aussitot du firmament. Poussés par des mains invisibles, les chassis roulent, glissent dans leurs rainures, et viennent former la droite et la gauche du grand tableau. — Gare la tête! gare les jambes! ceux qui en ont. » Tel est l'avertissement ordinaire et facétieux jeté chaque soir aux nombreux dilettantes qui fréquentent les rues du théâtre pendant les entr'actes. Branle-bas général; à voir ces machinistes agiles grimper le long des portants, se balancer dans l'air, jeter ou recevoir une corde, un hauban, détacher pour relier ensuite,

on croirait être sur un vaisseau de guerre qui se prépare au combat. *Chargez!* ce mot lancé par le chef de cette milice, vous fait redouter un feu de babord et de tribord.

On renverse le palais du roi de Sicile pour élever la cathédrale de Palerme. Un escalier colossal est construit à coté du lac où les filles d'honneur de la reine Marguerite viendront se baigner. Une grotte mystérieuse est ménagée dans cet espace où le parquet s'est abaissé. La grotte, le retrait doit cacher..... qui? — Deux amoureux? — Point du tout; en ce pays, on ne craint pas la lumière du jour ou du gaz, l'amour s'y fait à la clarté des cieux. — A qui destine-t-on ce réduit? — Au violoniste qui va se mettre au bain avec les filles de la reine, afin de maintenir leurs voix au ton de l'orchestre, dont elles pourraient bien s'écarter, en naviguant trop loin du phare.

Vous qui révez l'égalité, venez à l'Opéra; vous la rencontrerez sur ce théâtre pendant les entr'actes. C'est là qu'il vous sera permis de voir l'épicier et l'ambassadeur, le magistrat et le boucher, le pair et le marchand de vin, le tailleur et le député, l'officier-général et le pompier, le prince et le bousingot se mêler sur le même parquet, pour admirer de plus près les nymphes peu farouches de ces bois, y traiter des questions de diplomatie galante, directement ou par l'entremise des personnes chargées de leurs pouvoirs spéciaux. Négociations qui n'amènent pas toujours d'heureux résultats! Faut-il vous dire que plus d'une Angélique, acceptant les hommages d'un Médor recommandé seulement par ses largesses, a bientot gémi sur la perte de tout ce qu'elle avait de plus cher au monde. Le croirez-vous, races futures? cet amour n'était qu'une feinte, une ruse de guerre! L'amant timide était un voleur effronté, donnant de l'or, qu'il reprit en faisant main basse hardiment sur l'argenterie, les bijoux de toute espèce, les cachemires et les dentelles, sans oublier les diamants. Fiez-vous, fiez-vous aux amours de l'Opéra!

Tout ce monde, composé d'éléments si divers, grouille sur le théâtre pendant les entr'actes; ce monde élégant est sillonné, coudoyé, poussé, divisé par les machinistes alertes; les allumeurs huilés, également impatients, leurs travaux doivent

s'exécuter avec prestesse, le bien du service l'exige, malheur aux obstacles bipèdes qu'ils rencontrent sur leur passage. Nourri hors du sérail, si vous n'en connaissez pas les détours; si du premier coup d'œil vous ne savez pas juger les périls qui vont menacer votre tête, vos bras, vos jambes, tout votre individu; réfugiez-vous sur l'avant-scène, contre le rideau. C'est le seul lieu d'immunité; là vous n'aurez à redouter que la chute du plafond, et l'arrosoir du balayeur; mais un bain de pieds n'est pas toujours désagréable. Lion plein d'ardeur ou de rhumatismes, si vous jasez avec un rat; soyez tranquille, on veillera sur vous. Le rat est prévoyant, alerte; il vous poussera, vous retiendra dans le cercle où les coups ne sauraient vous atteindre. Cercle étroit, autour duquel une infinité de mystères imprévus, magiques vont s'opérer de telle sorte que votre harangue sentimentale en sera troublée. Si vous avez peur, la belle partira d'un grand éclat de rire, juste au moment où vous cherchiez dans ses yeux un signe d'attendrissement.

Homme nouveau, sans expérience des mœurs et coutumes de ce lieu fantastique, si vous négligez ces précautions, un arbre sortant de terre, accrochant votre habit, vous enlèvera vers les régions célestes; heureux encore si cet habit, laissant une de ses basques au porte-manteau de l'Opéra, vous donne la licence de tomber sur le nez avant d'atteindre le zénith de votre ascension. Vous causez vivement, et le feu qui scintille dans les yeux de la noble marcheuse, objet de vos tendres soins, vous empêche de voir, de sentir qu'une famille entière de quinquets pleure à chaudes larmes sur votre habit de conquêtes. Pour ajouter à la tenue gracieuse de votre séduisante personne, vous badinez avec une canne à pomme d'or; vous la faites bondir sur le parquet afin de la ressaisir ensuite. Au bruit cadencé qu'elle produisait sur la planche sonore, a succédé le silence; plus de canne, elle a filé dans le troisième dessous à travers la rainure sur laquelle reposent vos pieds. Au moment où vous cherchez la cause de cet escamotage, un chassis dentelé, poussé vivement dans cette rainure vous prend au traquenard. Les rosiers, les dahlias de sapin que représentent ces dentelures commencent

par enfoncer le tambourin de feutre posé sur votre tête, vous coiffent jusqu'au menton; le grotesque chapeau ne s'arrête qu'au moment où deux épaules viennent l'empêcher d'aller plus avant. Votre corps ployé, tordu, mis à la question des brodequins, décrit toutes les figures géométriques imaginables, suivant le caprice de ces mêmes rosiers, inexorables autant qu'ils se montrent inflexibles. Échappé miraculeusement, non sans douleur, à cette estrapade, vous rétrogradez pour fourrer le pied dans un trapillon qui s'ouvre; le fouet d'une guinde de rappel siffle et vient vous sangler la figure; la retraite d'un rideau, s'échappant des mains de l'ouvrier du cintre, vous campe une forêt sur le dos; en attendant qu'un autre habitant de l'empirée laisse tomber son couteau, qui ne manquera pas de frapper de la pointe, et de se loger peut-être sur la partie de votre corps la moins défendue; en attendant qu'un archer sans expérience vous plante sa flèche dans l'épigastre, en la dirigeant sur la cible de *Guillaume Tell;* qu'une trappe vous engloutisse à l'instant; qu'une ferme, s'élevant tout à coup entre vos deux genoux, vous force de chevaucher jusqu'à la voute azurée, apothéose dangereuse, et qu'un nuage, venant à vous rencontrer en chemin, vous brise les os en passant.

Voilà bien des périls, et je ne dis pas tout. Si je garde le silence à l'égard de certaines disgrâces, imaginaires le plus souvent, je dois rendre une éclatante justice aux nymphes de l'Opéra, sur la prudence, la réserve dont elles savent user envers les personnes de la maison, y compris les auteurs et même les journalistes. Elles savent par mille détours ingénieux, par des euphémismes adroitement jetés, leur faire soupçonner, entrevoir, deviner les dangers que la pompe extérieure du décor peut cacher à leurs yeux éblouis, *latet anguis in herbâ!* laissant à l'épicier de tout grade, ambassadeur ou financier, une pleine licence de se livrer aux illusions de ce pays de fées.

XXIX

Après la mise en scène, la mise en claque, la mise en recettes. — Les journalistes au foyer. — Les amis. — Le chef de claque. — Les intimes, les lavables et les solitaires. — Facéties d'un docteur allemand. — Vote négatif d'un clarinettiste. — Vogue fictive amenant un succès véritable. — Truks, puffs, attrape-nigauds, flambants panégyriques. — *C'est de la grande musique! il faut l'entendre plusieurs fois.* — Martingale d'un effet certain. — Inventée par le riche, elle peut ravitailler le pauvre. — La réclame en action, chef-d'œuvre du genre, puff américain. — Tableau comparatif des vingt-cinq plus grands théâtres de l'Europe.

Après la mise en scène, dont je vous ai fait connaître les mystères, je dois vous parler de la mise en claque, objet d'une aussi grande importance. L'exécution de cette *mise*, bien que plus facile, n'en est pas moins dispendieuse. Un musicien qui s'estime et se respecte est tenu de régler les frais de sa mise en claque sur la somme que l'administration du théâtre vient de mettre dehors pour équiper son opéra. 80,000 fr., 100,000 fr., s'il le faut, tel est le prix d'une mise en claque un peu soignée. Nous ne sommes plus au temps où Floquet, n'ayant pas de quoi payer une chandelle, écrivait ses partitions à la clarté de la lune. Chose singulière! dans la mise en claque, les mains des claqueurs, les mains applaudissantes, battantes, claquantes sont bien moins rémunérées que les mains gouvernant une plume, pattes qu'un vrai gentilhomme doit graisser libéralement à Paris, en province, à l'étranger, dans tous les lieux où l'on pose une affiche de spectacle, où la presse moule des bravos plus ou moins emphatiques, des attrappe-nigauds plus ou moins solennels.

Émissaires agiles, courez, volez, mais en sourdine. Billets séducteurs, curieusement gravés, estampés à la Banque, voltigez, hirondelles ! galop de billets de mille francs : comme les hirondelles, ces billets se plaisent à voyager en société pour être accueillis avec plus de courtoisie. Les unités, les demi-billets ne sont adressés qu'au menu peuple, aux tourlourous du régiment. Le public connaît si bien cette manœuvre qu'il pourrait faire l'addition des sommes versées, encaissées. Il juge la balle; son tact, son œil exercé lui font signaler, dès les premières lignes d'un feuilleton, les nouveaux complaisants qu'un rémunérateur prodigue vient d'enroler, d'embaucher. L'opposant converti ne manque pas de montrer son zèle; il change du blanc au noir sans préparer la moindre transition.

Un musicien aussi précieux, étouffant le tintement de l'or avec la sourdine des billets, n'est-il pas un phénix pour les directeurs de théâtre? S'il obtient la palme sur tous ses rivaux, c'est qu'il la mérite bien.

> Seigneur, montez au trône, et commandez ici;
> Vous aurez, en payant, l'Opéra pour ami.

Tout reconnaît sa loi suprême, et s'il faut signer un contrat pour la *mise en recettes*, on le paraphera de grand cœur.—Vous représenterez mon opéra cinquante, cent fois de suite, dit-il à son directeur, et, tous les jours où l'affiche l'annoncera, je viendrai saluer votre caissier, à deux heures, pour le prier de me livrer, *pagando!* toutes les places que le public n'aura point retenues. Les retardataires seront mis à la porte. Il convient d'en agir ainsi pour exciter adroitement la curiosité, pour faire croire qu'on s'étouffe à mon opéra, pour maintenir les recettes au chiffre le plus élevé. Ne faut-il pas justifier les éloges pompeux, éclatants, fulgurants que je suis en droit d'attendre, quand même...! de ma troupe soldée et consciencieuse? »

Dites-moi, je vous prie, ce que peuvent signifier ces plaidoyers écrits ou prononcés après le jugement? La presse est unanime, des éloges sans fin, des applaudissements bien nourris ont accompagné l'ouvrage depuis l'ouverture jusqu'à la der-

nière chute du rideau ; succès brillant, bruyant, victorieusement enlevé. Que manque-t-il à ce triomphe ? Rien, si la pièce nouvelle est représentée à Marseille, à Bordeaux, à Brest ou bien à Toulon, et si des navires prêts à mettre à la voile emmènent tous les témoins de ce succès vers les plaines dorées de la Californie, sans leur donner le temps de révéler, à qui que ce soit, le véritable secret de la comédie.

Avec une telle précaution, les journaux auront beau jeu; le public croira tout ce qu'ils lui diront; et, le surlendemain, la foule utile et payante assiégera les portes du théâtre. Nouvel enlèvement, continuation du même procédé maritime, et votre succès durera jusqu'a la fin des siècles. Mais si vous êtes assez imprudents pour admettre dans votre salle mille ou douze cents amis, jouissant, à la sortie du spectacle, de l'entière liberté de leurs jambes et de leurs propos, vous serez trahis, déchirés, immolés, bafoués sans pitié. Croyez que ces amis, voulant faire preuve de gout, ne manqueront pas de révéler toutes les ruses de guerre mises en jeu pour obtenir un fantôme de succès; glissant légèrement sur les bonnes choses, s'il y en a, ces amis intelligents et malins vont s'étendre avec complaisance sur les défauts, et malheur à vous! si cette part est assez large pour alimenter leurs interminables périodes. Ils ne vous feront pas grâce de la moindre peccadille. On les a vus préluder pendant les entr'actes, au milieu du foyer, dans les corridors où les journalistes, décidés à vous louer demain, prenant une vengeance anticipée, donnent vertement leur avis et chantent sur une autre gamme (1). Cette foule d'amis s'envole après le spectacle, inonde Paris, colporte ses décisions, le soir même, dans les cercles, les cafés, les bals, dit son mot aux promeneurs attardés, et plusieurs éveilleront leurs voisins pour les égayer avec le récit d'une mésaventure qu'il vous plaît de nommer *triomphe*.

Les journalistes qui vous sont dévoués se mettent à l'œuvre sur-le-champ, leurs articles brossés, composés, imprimés pen-

---

(1) — Écrivez demain ce qui vous plaira, mais soyez bon enfant au foyer pendant la représentation, » me disait Severini.

dant la nuit, sont distribués dès le matin. Pouvait-on être plus diligent? Le télégraphe électrique des amis a marché plus vite encore; le mal est fait, vos louanges imprimées frappent à faux, on se rit des orateurs complaisants, leur enthousiasme factice ne rencontre que des lecteurs déjà prévenus. Si les amis n'étaient qu'inutiles au théâtre, je ne me permettrais pas d'ajouter ce chapitre au *Traité de l'Amitié*, mais ils sont nuisibles, très nuisibles, l'expérience le prouve.

Un ami reçoit de vous un billet pour assister à la première exhibition de votre pièce. Malgré les bons avis donnés sur l'importance de sa mission, sur l'obligation qu'il signe d'appuyer, soutenir, applaudir l'œuvre nouvelle, de rire aux mots censés plaisants, de s'attendrir aux scènes pathétiques, l'ami n'est pas plus tot campé dans la salle, qu'il a rejeté sur l'auteur toutes les obligations du mandat. L'auteur doit l'amuser, l'attendrir; s'il ne remplit pas ces conditions, gare à lui. L'ami devrait applaudir quand même! il restera muet, immobile, on le verra sommeiller, s'endormir, si l'ouvrage ne l'intéresse pas suffisamment. Il ne sifflera point; mais si le public se moque de certains passages, votre ami de théâtre se rangera placidement parmi les rieurs; ne faut-il pas faire comme les autres? Tout ce que je vous dis, je l'ai vu. Bien mieux! j'ai vu des acteurs en scène rire d'eux-mêmes et d'un chef-d'œuvre admirable qu'ils chantaient sans le comprendre; ils riaient avec perfidie afin de se concilier l'estime du public, en lui montrant qu'ils partageaient son opinion. J'ai vu des directeurs de spectacle faire siffler leurs virtuoses, et recommander à des journalistes de dire le plus de mal possible d'un opéra qui venait d'être franchement applaudi sur leur propre théâtre. Après de telles énormités, les amis vous paraîtront de petits saints. Je ne conseillerai pas moins de les supprimer : la recette en sera meilleure.

Quant à la claque, à la troupe du lustre, il faut la conserver, quoi que j'en aie dit, solliciter même un supplément de subvention pour cette autre compagnie d'acteurs destinés à figurer en face de ceux qui récitent sur la scène. C'est un spectacle dans un spectacle. En effet, n'est-ce pas réjouissant de voir quatre

cents paires de mains s'agiter en cadence, former un orage bruyant au milieu d'une assemblée qui se plaît à garder un silence glacial, une parfaite immobilité? Travaillez, prenez de la peine, en avant, claqueurs de toutes les espèces! *Lavables, solitaires,* unissez vos efforts à ceux des *intimes.* Obéissez à votre chef, à ses lieutenants, pour amuser le public, que le drame et ses interprètes laissent dans le calme plat de l'indifférence.

L'organisation de la claque a reçu de notables perfectionnements depuis l'empereur Néron, qui lui donna des soins, et le roi Louis XV, premier chef de claqueurs parmi les Français. La claque est maintenant une branche d'industrie infiniment lucrative. Un chef de claqueurs est plus largement rémunéré qu'un haut dignitaire; il a payé sa charge 30 ou 40,000 fr., versés entre les mains du directeur de spectacle qui l'emploie. Ce prix sera de 50 ou 60,000 fr. s'il s'agit d'une cession entre-vifs. Voici comment ce chef va procéder afin de rattraper l'intérêt de son capital, et se former un revenu très satisfaisant. Les acteurs reçoivent un certain nombre de billets d'entrée toutes les fois qu'ils figurent dans une représentation; le claqueur a soin de ramasser dès le matin ces billets et ceux qui lui sont assignés par les auteurs. Ces billets, il les joint à ceux donnés par la direction du théâtre, nommés *billets de service,* et les vend. Les principaux acteurs et quelques auteurs servent en outre une pension mensuelle de 30 à 200 fr. au claqueur, afin qu'il soigne leurs entrées et leurs sorties, ou leurs ouvrages. Dans les grandes solennités, les claqueurs de plusieurs théâtres, suivis d'un peloton d'élite, prennent part à la bataille, prêtant leur secours à tel ou tel confrère qui les appelle. Croyez qu'ils tiennent d'avance leur contingent des profits. Un chef est quelquefois payé par l'administration de son théâtre, s'il s'agit de priver un virtuose de tout applaudissement vénal, de le faire *chuter* ou siffler. Cette manœuvre de haute diplomatie est mise en jeu pour décider un acteur à rompre son engagement.

Un chef de claque a pour le moins un cabriolet et deux chevaux. Son outrecuidance est telle qu'il s'arrête quand il voit un auteur à pied dans la rue, et le prie de monter dans son véhi-

cule. Il ne s'offense pas d'un refus. Il a maison à la ville comme à la campagne, donne des fêtes, des bals champêtres, où figurent des nymphes, des bayadères qui, la veille *faisaient le trottoir*. Il peut disposer à toute heure de ces voltigeuses de boulevard : sa femme en est la matrone, la colonelle. Vous voyez que le claqueur sait aussi cumuler. Ce châtelain d'une étrange espèce est insolent au point d'inviter des acteurs, des auteurs aux orgies de sa villa. Des auteurs, des acteurs ont la faiblesse de s'y montrer, de l'applaudir, de le claquer à leur tour en ses ballets improvisés. Dans le costume que les statuaires donnent à Bacchus, une bouteille de rum à la main, conduisant ses bacchantes aussi légèrement vêtues, l'amphitryon boit à même, vide son flacon d'un seul trait, s'élève en battant un vigoureux entrechat et tombe mort, défunt, trépassé. Musique finie, *hîc jacet*. Le jour même sa place était cédée par le directeur de l'Opéra-Comique, pour la bagatelle de trente mille francs.

Je viens d'employer des termes appartenant à l'argot de la claque; ces mots ne sont pas connus de tous mes lecteurs; je dois leur en donner la signification métaphorique. Le chef de l'escouade applaudissante est posté sous le lustre au milieu de ses *intimes*, vrais soldats, recevant une paie. Les *lavables* ont payé leur entrée, à vil prix, au chef qui les mêle à son troupeau. Ces lavables sont tenus de claquer, de rire, de s'exclamer au signal donné par le chef, de faire le service dans tous ses détails. Des sergents, des caporaux les commandent et veillent à ce que le mandat accepté soit parfaitement exécuté. *Laver*, en argot, signifie *vendre;* les *lavables* ont acheté leur billet, l'ont payé dix, quinze ou vingt sous. Des amateurs, fréquentant les spectacles et curieux d'assister aux premières représentations, payent leur billet au chef, et n'exigent aucun rabais sur le prix du bureau. Ces amateurs obtiennent ainsi l'avantage d'entrer avec la fournée des claqueurs, par une porte latérale; ils n'attendent point dans la rue, alignés en queue, et choisissent les places qui leur conviennent. Ayant promis de ne pas siffler, ils applaudiront s'ils le jugent à propos; *si libet licet,* comme disait une fort jolie Romaine à je ne sais quel empereur. Exempts de toute surveil-

lance, ils vont se poster loin de la troupe vénale, qui les désigne sous le nom de *solitaires*, à cause de leur position topographique et tout à fait indépendante.

Muni d'un livret où sont les indications qui doivent régler ses manœuvres, le chef des claqueurs assiste aux répétitions générales avec ses lieutenants. Sur cet agenda sont marqués les endroits où l'on doit rire, les *bis*, les rappels à demander. Modérés après un premier couplet, les applaudissements seront éclatants après le second, fulgurants, bien nourris et sans fin après le troisième.

En 1821, lorsque nous répétions à Feydeau *les Noces de Figaro*, de Mozart, nous avions à redouter une opposition si forte, que le ténor Paul (Dutreih) imagina de percer le mur du théâtre donnant sur les chantiers de la Bourse, alors en construction, afin de remplir la salle entière d'amis, avant qu'un seul billet eût été pris aux bureaux. En arrêtant nos répétitions, le ministre vint calmer les alarmes des auteurs français ; mais il fit éclater les gémissements des sociétaires de l'Opéra-Comique en les privant d'un chef-d'œuvre, seul moyen de salut qui pouvait empêcher leur ruine imminente.

Vous pouvez juger tous les jours du charlatanisme des réclames que l'on estampe dans les gazettes politiques, littéraires ou musicales, et des flatteries colossales et persistantes que les journalistes ne craignent pas d'imprimer et de signer.

— 10 février 1673. Donné à M. Baron 220 livres qu'on lui a avancées pour M. de Visé. »

Cette note consignée dans les registres de la troupe de Molière semble prouver que le journaliste de Visé, surnommé *l'abbé marié*, n'était pas insensible à certaines gracieusetés amicales. Principe de droit coutumier à qui deux siècles d'existence ont donné force de loi.

— Un financier préparait l'exhibition d'un opéra nouveau. Huit jours avant cette cérémonie, un pli, renfermant trois billets de mille francs, arrive chez un journaliste. Sur-le-champ il en fait le retour en les accompagnant de quelques mots de civilité gracieuse. L'épître finissait ainsi : — Je suis en ce moment assez bien ajusté pour n'avoir pas be-

soin de l'offre amicale que vous me faites ; croyez que je la retrouverai dans mon cœur à la première occasion. »

» Une semaine après, elle était retrouvée cette benoîte occasion ; l'affiche venait d'être posée, et le journaliste priait son ami de lui faire parvenir cinq mille francs. Vous voyez que cet écrivain se montrait partisan du système décimal. Il est inutile d'ajouter que l'envoi réclamé partit à l'instant pour sa destination. Plaisanterie charmante, de bonne guerre et de bon gout : que de journalistes voudraient l'avoir faite !

» Si je desirais savoir la date précise de cette expédition, il me suffirait de consulter le livret d'un opéra dont la première représentation devait être donnée le soir même. » *La France musicale*, 6 février 1842.

L'Art de vérifier les dates est un livre précieux ; il m'apprend que le fait dont il s'agit se rapporte au 26 janvier 1836, jour où nos académiciens chantèrent *les Huguenots*.

— 31 mars 1841. (Voyez page 263 de ce volume.) On voulait procurer à Mlle Lœve un engagement à l'Académie royale de Musique ; on s'évertua pour donner à ce théâtre une virtuose capable d'y tenir le premier emploi. Le nom de Meyerbeer fut mis en avant à cette occasion d'une façon plus insistante que l'honorable *maestro* ne le desirait sans doute. Est-ce vrai que Meyerbeer ne voulait pas produire son nouvel opéra si l'on n'engageait pas Mlle Lœve ? A-t-il réellement soumis l'accomplissement des desirs du public à une condition si futile ? Meyerbeer possède-t-il cet excès de modestie de s'imaginer que la réussite de son nouvel ouvrage dépend de l'organe plus ou moins souple d'une *prima donna* ? Les nombreux admirateurs de l'admirable *maestro* voient avec regret que l'illustre compositeur se donne, à chaque nouvelle production de son génie, une peine excessive pour en assurer le succès, et qu'il prodigue dans cette besogne ses meilleures forces aux plus minces détails. Sa constitution faible et délicate doit en souffrir.... (1).

» Puisse le ciel accorder à notre illustre *maestro* une meilleure santé ! puisse-t-il lui-même n'oublier jamais que la trame de ses jours est extrêmement flasque, et que les ciseaux de la Parque en sont d'autant plus tranchants ! Puisse-t-il n'oublier jamais quels hauts intérêts se rattachent à sa propre conservation ! Que deviendrait la gloire si lui-même, l'illustre *maestro*, avait le malheur (malheur dont le ciel nous préserve encore longtemps) d'être arraché subitement par la mort au

(1) La majesté de l'histoire m'oblige à supprimer treize lignes.

théâtre de ses triomphes? Sa famille la continuerait-elle, cette gloire dont s'énorgueillit le peuple allemand en général et M. Maurice Schlesinger en particulier? A coup sûr les moyens matériels ne feraient pas défaut à la famille de Meyerbeer, mais peut-être les moyens intellectuels. Lui seul, le grand Giacomo, le directeur général de toutes les institutions musicales de sa majesté le roi de Prusse, en même temps le maître de chapelle de la gloire meyerbeerienne, lui seul peut diriger l'immense orchestre de cette gloire. — Ah! c'est plaisir à voir avec quelle puissance il dirige cet orchestre énorme, — il n'a qu'à faire un signe de la tête, et tous les trombones des grands journaux entonnent *unisono* leurs fanfares applaudissantes; il n'a qu'à cligner de l'œil, et tous les violons laudatifs se mettent à chanter; il n'a qu'à froncer légèrement le coté gauche de son nez, et tous les flageolets des feuilletons s'évertuent à fluter du plus doux ton de flatterie.

» Dans cet orchestre on trouve aussi d'inouïs instruments à souffle antédiluviens, des trompettes de Jéricho, des harpes éoliennes non encore découvertes, les violes de l'avenir, dont l'emploi dénote le plus merveilleux talent d'instrumentation. Oui, nul compositeur ne s'est encore aussi bien entendu que notre Meyerbeer à l'art de l'instrumentation, c'est-à-dire à l'art d'employer comme instruments toute sorte d'hommes. Il sait se servir des plus grands comme des plus petits, et comme par enchantement, au moyen de leur action simultanée, il produit un accord presque fabuleux dans l'approbation publique. Voilà ce que nul autre musicien n'a jamais su faire. Tandis que les meilleurs opéras de Mozart et de Rossini échouèrent à la première représentation, que des années s'écoulèrent avant qu'ils ne fussent véritablement appréciés, les chefs-d'œuvre de notre ingénieux Meyerbeer enlèvent dès la première exhibition tous les suffrages, et déjà le lendemain tous les journaux font chorus d'enthousiasme et publient des panégyriques en l'honneur du grand *maestro*.

» Tel est le résultat opéré par le concours harmonieux des instruments. Pour la mélodie, Meyerbeer doit céder la palme à Mozart, à Rossini; mais il les surpasse, comme je viens de le dire, par l'instrumentation. Dieu sait qu'il se sert souvent des instruments les plus abjects, les plus ignobles, les plus puants; mais, justement avec cette sorte! il produit les plus grands effets sur la grande masse du public, qui l'admire, l'adore, le vénère et même l'estime. — Qui peut prouver le contraire? Les couronnes lui arrivent de toutes parts, il porte sur la tête une forêt de lauriers, il ne sait plus où les mettre, il se traîne en haletant sous ce

vert fardeau. Il devrait acheter un petit âne qui, trottinant derrière lui, porterait ces lourdes couronnes. Mais Gouin est jaloux, il ne souffre pas qu'un autre l'accompagne et se charge de ses lauriers.

« Je ne puis me refuser de mentionner ici un mot qu'on attribue au musicien Ferdinand Hiller. Quelqu'un lui ayant demandé son opinion sur les opéras de Meyerbeer, Hiller aurait répondu avec une humeur évasive : —Ah ! ne parlons point politique. » HENRI HEINE, *Lutèce*, in-18, Paris, 1855.

A Paris comme à Strasbourg, plusieurs ne craignent pas d'imprimer que M. Gouin compose la musique, mise au jour par M. Meyerbeer. Cette opinion me semble un reflet des propos tenus à l'égard du chartreux qui, disait-on, faisait les tragédies de Crébillon. Si M. Gouin se trouvait offensé, molesté par de telles rumeurs populaires, nous serions prêts à le justifier, disant qu'il est père de famille et n'a jamais figuré dans aucune chartreuse.

Une réputation établie, en trop grande part, sur des piles d'écus repose sur une base chancelante et d'un facile patatras. On fait avaler au public des milliers de goujons, mais il se révolte à l'aspect des boas, des requins. Une réaction en musique prend aisément l'allure d'une strette animée, et les Allemands, le croiriez-vous? les Allemands nous donnent l'exemple. Aux badineries sérieuses du docteur Heine, des critiques ajoutent l'aventure récente qu'un voyageur musicien raconte à son retour d'Allemagne. Le chef d'orchestre d'un des premiers théâtres de cet empire harmonieux, chef qu'un beau zèle animait (ou l'espoir d'un cadeau bien sonnant), votait une couronne d'or, d'argent, de n'importe quoi ; votait, dis-je, une tiare scintillante à l'auteur du *Prophète*. Une souscription est ouverte en son orchestre pour solder le prix de ce meuble précieux. Il ne manquait plus qu'une signature, celle du *clarinetto secondo*. Quand on lui propose de contribuer à l'érection du monument projeté, le malin virtuose, refusant de prendre la plume, embouche son instrument pour exécuter les trois *NEIN*, NON formidables de don Juan, avec ritournelles assortissantes. — Mais nous devons le complimenter, l'encourager... — Oui, pour qu'il

vous expédie tout un firmament d'étoiles filantes et nébuleuses. Soprane audacieux, il vient de conquéter deux sérails à Paris. Et pourquoi? je vous le demande. Il ne fait rien et nuit à qui veut faire; c'est le rôle qu'il s'est réservé. Pauvres Français! mais non, heureux Français! qui recevez de notables fragments de 900,000 fr. de rente dépensés en bravos. »

Combler le déficit, boucher pendant six mois, un an, les trous de la recette, en maintenir le taux à la note la plus élevée de la gamme, est le truk par excellence, le truk à nul autre second. Apporter chaque soir d'énormes appoints et les ajouter aux offrandes modestes du public,

Voilà, voilà ce qui s'appelle
Agir en financier prussien.

C'est un peu cher, mais qu'importe si nous avons de gros millions destinés uniquement à ces menus plaisirs.

Assurez une interminable série de représentations à l'opéra le plus médiocre, et la vogue fictive que vous lui procurez finira par devenir, à Paris, un succès véritable. — Il faut que cette œuvre soit réellement admirable puisque l'affiche l'annonce tous les jours, que tous les jours la salle est comble, et que tous les jours on renvoie une infinité d'amateurs, » dira la bande moutonne. Voulant connaître enfin l'objet d'un empressement qui semble général, elle viendra prendre place au théâtre et juger à son tour. Beaucoup y crêveront d'ennui; d'autres croiront qu'ils s'y sont amusés; étourdie, ahurie par un harmonique fatras, la majorité va se tirer d'affaire en redisant encore : — Cette musique, il faut l'entendre cent fois de suite, » apophtegme que Rossini jeta malicieusement aux butors, apophtegme qu'ils ont pris à la lettre au point de l'inscrire sur leurs tablettes, afin de le chanter sans variations lorsqu'une musique savamment insipide viendra fatiguer, tourmenter leur oreille.

— C'est de la grande musique! grande au point que je ne puis en supporter qu'un seul acte. Un second me frappe de torpeur, je mourrais sous le coup d'un troisième, » a dit une princesse belge.

— C'est de la grande musique ! il faut l'entendre plusieurs fois avant de la comprendre. » Tel est le dicton, le refrain du populaire soi-disant musicien. Imbécile, tu n'as donc pas d'oreilles, ou serais-tu doté trop richement à cet égard ? Tu viens de passer une soirée entière auprès d'une femme séduisante de tout point; est-il nécessaire que tu reviennes dix-huit fois encore en même lieu, devant elle, pour savoir si réellement cette femme est belle, gracieuse, aimable, jolie, spirituelle ? Un coup d'œil, même furtif, n'a-t-il pas suffi pour te rendre amoureux à la folie ? Assis en un festin splendide, la dame châtelaine te sert d'un plat de sa façon, d'un plat dont les applaudissements de tous les convives ont signalé, salué l'exhibition avec les transports d'un merveilleux enthousiasme. Tu dois gouter à ce mets anonyme; il est fade, gluant, rebutant, nauséabond; n'importe, la cuisinière dilettante est placée à ta gauche, il s'agit de se montrer galant, flatteur, et d'avaler bravement le poison. Gredin! te faudra-t-il renouveler dix-huit fois l'épreuve pour savoir enfin si réellement ton estomac repousse, abhorre les colimaçons accommodés avec je ne sais quelles herbes cueillies dans le parterre de Locuste ?

L'accoutumance, tel est le truk, la martingale qui doit toujours assurer le gain de la partie devant un public parisien. Donnez-lui sans cesse la même pièce en usant des précautions qu'un financier emploie ; bonasse de sa nature, ce public prendra patience d'abord, l'habitude fera le reste; il croira même découvrir des beautés inaperçues, et se réjouira de ses trouvailles. Ingénieux consolateur, La Fontaine, parlant des damnés, du feu d'enfer qui les enveloppe, disait naïvement : — Les premiers quarts d'heure doivent être poignants; mais, dès le lendemain, ils sont là comme le poisson dans l'eau. »

Doublez du même, triplez, quadruplez, allez toujours ! Si vous êtes assez fort pour alimenter galamment, richement, longuement les recettes ; si vous êtes faible au point de n'avoir ni fonds ni répertoire, allez toujours ! Les trésors de votre Californie, l'intrépidité que donne le malheur vous feront obtenir des succès

tels que ceux de la *Phèdre*, de Lemoyne (1), du *Prophète*, de *l'Étoile du Nord* et de *la Favorite*. Oui, *la Favorite* n'a dû sa victoire finale qu'au zèle ardent et forcé d'un entrepreneur qui n'avait pas autre chose à mettre sous la dent. Il fallait vaincre ou mourir, et ce directeur n'est point mort. Ce que je vous dis touchant *la Favorite* vous étonnera, mais ce n'est pas moi qui parle, j'étais absent. J'ai dû me fier au rapport que les anciens de l'Opéra m'ont fait, qu'ils vous feront sans doute, s'il vous plaît de les interroger.

La réclame en action, le puff mis en scène, est une découverte récente. Le chef-d'œuvre du genre mérite notre attention, et je dois l'enregistrer ici.

L'Américain Barnum a fait une grande fortune en profitant habilement de la crédulité publique. Comme le saltimbanque Bilboquet, il a montré des phénomènes; mais il a su tirer de ces exhibitions des recettes de plus de cinquante centimes. Il a promené dans les deux hémisphères son fameux nain Tom-Pouce; il a présenté galamment à l'Amérique enthousiaste la prétendue nourrice de Washington, agée de cent soixante ans; il a réuni dans son Musée l'élite de la société des États-Unis, pour contempler une sirène des îles Fidji. Or, le nain était un enfant bien stylé; la nourrice, une négresse aveugle et paralytique, née longtemps après la guerre de l'indépendance; la sirène, une peau de singe empaillé, terminée par une queue de poisson. Tout autre aurait été sifflé, Barnum s'est enrichi. Barnum connaissait le public, il a su le prendre, le chauffer, l'amener *crescendo* jusqu'à l'explosion de l'enthousiasme.

Inventeur de l'annonce en action, Barnum s'est élevé jusqu'au sublime dans l'art du puff. Promener Jenny Lind dans toute l'Amérique est le chef-d'œuvre de ce nouveau genre de réclame. Il était à Londres lorsque l'idée lui vint de conduire *ce rossignol* aux États-Unis, à la Havane. L'oiseau rare, la cantatrice la plus phénoménale que l'on eût jamais entendue, selon les expressions de Barnum, était déjà fort recherchée. Trois industriels se la

(1) Voyez le tome Ier, page 486.

disputaient; il en couta plus d'un million à notre Américain pour être certain du concours du rossignol dans 150 concerts. Il lui donna 750,000 fr.; à son chef d'orchestre 125,000, et 75,000 au baryton chargé des intermèdes. Ce n'est pas tout, le même rossignol lui fit imposer l'obligation de payer tous les frais de voyage, une voiture, des chevaux, des laquais, une demoiselle de compagnie, plus un secrétaire. Une partie des aumônes faites par la cantatrice était à la charge de l'entreprise. Mlle Jenny Lind, suivant les traces de Mme Catalani dans le cours de sa carrière musicale, n'a pas été moins charitable qu'harmonieuse: sa voix et ses largesses en faveur des pauvres étaient également admirées. Cette prodigalité même eût effrayé tout autre qui se fût chargé d'y pourvoir; mais Barnum vit, dans cette clause du contrat, un des éléments les plus précieux de la fulgurante campagne de réclames qu'il méditait. Le contrat fut signé, les fonds réalisés au moyen de la vente de ses propriétés, d'un emprunt de 25,000 fr., et Barnum réussit enfin à mettre en cage, sur un navire, l'oiseau pour lequel il venait de se plumer.

Pendant la durée de ses préparatifs, il ne faut pas croire que sa verve fût restée inactive. Les journaux des États-Unis retentissaient des louanges de la merveille vocale promise à l'Amérique impatiente. Mais ce n'était là qu'un faible prélude, les bagatelles de la porte. Tout était organisé pour faire au rossignol une réception dont le bruit retentît dans le monde entier.

Le paquebot paraît en vue des côtes d'Amérique; une émeute d'admiration et d'amour éclate aussitot. Une foule immense accourt au lieu du débarquement. Un arc de triomphe s'y présente, et de riches banderoles portent, écrits en lettres d'or, les témoignages de l'enthousiasme du public américain. Le navire va toucher au bord. Un homme, dans l'empressement de voir le rossignol, se jette à l'eau selon le programme et manque de se noyer, ce qui n'était pas également prévu. Un cortège brillan t et nombreux atteint la virtuose et la conduit processionnellement à l'hotel. Dans la soirée, les comparses de Barnum stationnent devant la porte de ce caravansérail; leur nombre se grossit de la foule des badauds qui flanent dans toutes les grandes

villes, en quête d'un spectacle gratis. On demande à cris redoublés Mlle Jenny Lind. Elle paraît au balcon, étonnée, émue de l'explosion de ces sentiments affectueux, dont pourtant Barnum est seul en mesure de connaître le prix. Aussitot les chapeaux volent en l'air, on agite les mouchoirs, les acclamations se croisent; c'est un enthousiasme inouï, c'est un délire. Cette manifestation devient d'autant plus remarquable, que Jenny Lind, fatiguée de tant d'hommages, a pris le parti, d'après le conseil de Barnum, d'envoyer à la fenêtre tantot sa demoiselle de compagnie, tantot la propre fille de Barnum. Elles sont accueillies avec les mêmes hourras par la foule. On aurait pu faire paraître, avec le même succès, le secrétaire ou les chevaux.

A minuit, une sérénade fut improvisée par deux cents musiciens escortés par trois cents porteurs de torches. La foule, qui n'avait pas cessé de stationner sous le balcon, devint alors des plus compactes, et la demoiselle suivante fut obligée de se montrer en remplacement de sa maitresse, et de recommencer les saluts avec la main sur le cœur.

Les poètes se mirent à l'œuvre le lendemain. Barnum offrit un prix de 200 dollars à l'auteur de la meilleure pièce de vers en l'honneur de la plus grande merveille vocale connue. Un M. Taylor remporta le prix. Était-ce M. Taylor Barnum? Personne, à coup sûr, ne méritait mieux d'être couronné dans cette circonstance.

Tant d'efforts obtinrent un succès complet et légitime. Les billets pour le premier concert, vendus à l'enchère, s'élevèrent à des prix fabuleux. On se souvient que le chapelier Genin, adjudicataire de la première stalle, en donna 1,125 fr. La spéculation devint si lucrative, que, de son plein gré, Barnum, entouré d'envieux et craignant un enchérisseur, proposa de nouveaux avantages à son rossignol, qui, le regardant avec surprise, lui fit le compliment que les puffistes français aiment à s'adresser, en lui disant : — Barnum, vous êtes un vrai gentilhomme! »

Il avait été convenu que la recette du premier concert serait distribuée généreusement aux pauvres. — La charité, dit Barnum, est la meilleure politique. » En effet, il en tira le meilleur

parti. A la fin du concert, le succès n'ayant pas atteint, à beaucoup près, les proportions espérées, Barnum eut une de ces inspirations qui décident le gain des batailles. Il se présenta devant l'auditoire avec une liste des hôpitaux de New-York, portant en regard les sommes qu'il attribuait à chacun de ces établissements sur la recette du jour. — Cet ange, s'écria l'entrepreneur avec une émotion difficilement contenue, cet ange, car je ne veux pas lui donner un autre nom, ne veut pas recevoir un penny en récompense de l'admirable talent qu'il vient de déployer. »

Puis, avec des larmes dans les yeux, incapable de dire un mot de plus, il tendit la liste préparée d'avance. Le résultat fut tel qu'il l'avait prévu : ce ne fut plus de l'enthousiasme, ce fut de l'extase qu'éprouva le public.

Nous nous arrêtons ici; toute description serait impuissante à faire comprendre les mille ressources au moyen desquelles M. Barnum triompha dans la lutte qu'il avait entreprise. Non-seulement il fit honneur aux engagements contractés avec le rossignol, mais il gagna lui-même des sommes considérables.

Après un tel accès de fièvre, le peuple américain ne pouvait que tomber dans l'abattement et demeurer, pendant quelque temps, insensible à tous les moyens d'excitation factice. M. Barnum l'a jugé, le héros du puff se repose sur ses lauriers. La publication de ses *Mémoires* est la dernière pierre qui complète l'édifice de sa réputation. Il vient d'initier le monde aux ressorts mystérieux de ses succès. Puisse-t-il jouir longtemps de sa gloire, en tirer un légitime orgueil! Un jour le jeune *tyro* dans l'art de l'annonce, visitera ces lieux où vit ce grand homme; avec respect il foulera la terre qui renfermera ses cendres, il y fera sans doute une prière pour obtenir, à son tour, par des moyens analogues, le repos avec dignité : *otium cum dignitate.*

Extrait d'un extrait de *The Life of Phineas Taylor Barnum*, publié dans *le Constitutionnel* des 24 et 25 février 1855, par M. Paul Merruau.

Tableau comparatif de la longueur et largeur des salles et des scènes des vingt-cinq plus grands théâtres de l'Europe.

La première ligne indique 26 mètres 80 centim. pour la largeur de la salle; 26-50 pour sa longueur; 25-60 pour l'ouverture de la scène.

La Scala, à Milan,	26 80	26 50	25 60
San-Carlo, à Naples,	26 70	24 »	34 50
Carlo-Felice, à Gènes,	24 50	23 20	32 »
Académie impériale de Musique,	24 »	20 80	33 »
L'Opéra de Berlin,	23 40	22 40	27 70
Théâtre royal de Munich,	23 30	22 70	30 »
Théâtre de la Reine, à Londres,	22 85	20 50	26 70
Alexandre, à Saint-Pétersbourg,	22 »	21 70	22 90
Théâtre Impérial, *idem.*,	22 »	21 »	24 »
Drury-Lane, à Londres,	21 80	17 50	25 »
Salle Ventadour, à Paris,	20 60	15 40	21 40
Théâtre royal de Turin,	21 25	24 »	24 60
Théâtre de Strasbourg,	20 40	17 30	22 20
Théâtre de Hambourg,	20 30	19 60	25 »
Théâtre de Lyon,	20 »	15 »	24 »
Covent-Garden, à Londres,	20 »	19 60	25 30
Opéra du palais de Versailles,	19 70	20 50	38 »
Théâtre de Bordeaux,	19 60	18 80	25 »
Théâtre de Marseille,	19 50	17 80	24 »
Salle Favart, à Paris,	19 30	16 70	17 70
Nouveau théâtre de Berlin,	19 20	18 »	25 50
Théâtre de Darmstadt,	18 60	16 »	22 »
Théâtre de Mayence,	17 80	16 20	22 »
Théâtre de Vienne,	17 »	18 40	20 50
Théâtre de Copenhague,	15 30	15 50	15 80

J'aime beaucoup les chiffres, les statistiques, c'est une manière de procéder aride et peu romantique, j'en conviens; mais elle est claire, précise et sert à clore le bec de certains orateurs de salons, prêts à nous dire mille fois encore que la salle de *San-Carlo,* de Naples, contient trois ou quatre mille spectateurs de plus que notre grand théâtre lyrique de Paris. 2 mètres 70 en largeur, 3 mètres 20 en longueur; un total de 5 mètres 90 centimètres d'excédant en espace, vont-ils suffire pour loger quatre

mille assistants? Notre Opéra n'a que 2,000 places, dont 40 sont dépourvues de sièges; si je dis que les Italiens sont moins avares de leur terrain que nous, qu'ils prennent un soin particulier de la commodité de leurs salles et du bien-être des spectateurs, on verra que la différence du nombre des élus sera réduite à peu de chose. Les milliers vont se changer tout au plus en cinquantaines.

L'œil se trompe aisément; si je vous dis que le palais impérial de Paris, avec cours et jardins, a 800 mètres de tour de plus que la ville d'Avignon avec ses remparts, me croirez-vous? Si je vous dis encore que la rue de Richelieu n'est pas moins longue que les deux ponts d'Avignon et la chaussée qui les unit, douterez-vous de ce fait? Sachez que je suis la même exactitude, comme don Diègue était la même vertu. Collationnez par le doigt les jugements de l'œil. Collationnez, collationnez, c'est une bonne chose.

Le théâtre immense de Parme devrait être en tête de ce tableau, mais il est depuis longtemps abandonné; quinze mille spectateurs s'y logeaient. L'ancien théâtre des Tuileries, ainsi que celui de Modène dont il était la copie, ont été détruits, leur vaste enceinte pouvait admettre sept mille personnes.

Francastel construisit, en 1785, une salle de spectacles portative, qui se montait et démontait avec la plus grande facilité. Cette salle, dont les diverses parties étaient en bois, suivait la reine Marie-Antoinette dans ses voyages, lorsque la cour ne se dirigeait pas sur un chateau muni d'un théâtre régulier.

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL

DU THÉATRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA.

PRÉLUDES.

La Festa teatrale della Finta Pazza, mélodrame italien en cinq actes de Giovan-Battista Balbi et Torelli, représenté devant Louis XIV et sa cour dans la salle du Petit-Bourbon, le 14 décembre 1645.

1 *Akébar, roi du Mogol,* tragédie lyrique, paroles et musique de l'abbé Mailly, mise en scène à Carpentras en février 1646, par les soins et dans le palais d'Alessandro Bichi, cardinal, évêque de cette ville. Premier opéra français.

*****, opéra italien en cinq actes, dont le titre n'a pas été conservé par les historiens, représenté devant Louis XIV; 15 février 1647.

Orfeo e Euridice, opéra en cinq actes; 26 février 1647.

Le Nozze di Teti e di Peleo, opéra-ballet en trois actes; 26 janvier 1654.

2 *La Pastorale en Musique,* paroles de l'abbé Perrin, musique de Cambert; des amateurs l'exécutent au village d'Issy, banlieue de Paris, dans la maison de M. de La Haye; avril 1659.

La Toison d'Or, mélodrame en cinq actes de Pierre Corneille, représenté pour la première fois au Neubourg, au chateau du marquis de Sourdéac, département de l'Eure; 29 juin 1660.

Ercole amante, opéra en cinq actes, musique de Rovetta; 22 nov. 1660, au Louvre.

Serse, opéra en cinq actes, musique de F. Cavalli; 1660, au Louvre.

PERRIN, CAMBERT, SOURDÉAC ET CHAMPERON

fondent

L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

REPRÉSENTATIONS PUBLIQUES.

3 *Pomone*, opéra en cinq actes, paroles de Perrin, musique de Cambert, mise en scène de Sourdéac; 19 mars 1671.

4 *Les Amours de Diane et d'Endymion,* 5 actes, Guichard, Sablières; Versailles, 3 novembre 1671.

5 *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour,* 5, Gilbert, Cambert; 8 avril 1672.

6 *****, opéra en 5 actes, de Guichard et Sablières. Guichard fait mention de cet ouvrage, sans en donner le titre, dans le factum qu'il publia contre Lulli en 1676. Versailles, 1672.

7 *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus,* opéra-ballet, pastiche, 5, paroles de Molière, Benserade, Périgny, Quinault, musique de Lulli et Desbrosses; 15 novembre 1672.

8 *Cadmus et Hermione,* 5, Quinault, Lulli; 11 février 1673.

9 *Alceste ou le Triomphe d'Alcide*, 5, Quinault, Lulli; 2 janvier 1674.

10 *Thésée,* 5, Quinault, Lulli; 12 janvier 1675. Reprises 1677, 88, 98, 1707, 20, 29, 44, 54, 65, 1er avril 1779, dernière exhibition de cet opéra. La musique de Lulli ne disparait de la scène qu'après une possession de 109 ans 4 mois et 16 jours; le 28 février 1782.

11 *Le Carnaval,* pastiche, 5, Molière, Benserade et Quinault, Lulli; 17 octobre 1676. *Pourceaugnac,* acte tiré de cet opéra-ballet; 1716.

12 *Atys,* 5, Quinault, Lulli; 10 janv. 1676, 78, 82, 89, 99, 1708, 9, 25, 38, 47.

13 *Isis,* 5, Quinault, Lulli; 5 janvier 1677.

14 *Psyché,* 5, Th. Corneille et Fontenelle, Lulli; 9 avril 1678.

15 *Bellérophon,* Th. Corneille, Fontenelle et Boileau, Lulli; 28 janvier 1679.

16 *Proserpine,* 5, Quinault, Lulli; 16 novembre 1680.

17 *Le Triomphe de l'Amour,* opéra-ballet, 5, Benserade et Quinault, Lulli; 16 mai 1681. Introduction des danseuses.

18 *Persée*, 5, Quinault, Lulli; 17 avril 1682.

19 *Phaéton,* 5, Quinault, Lulli; 27 avril 1683.

20 *Amadis de Gaule,* 5, Quinault, Lulli; 15 janvier 1684.

21 *Roland,* 5, Quinault, Lulli; 8 février 1685.

22 *Idylle sur la Paix,* Racine, Lulli; 1685-89.

23 *Eglogue de Versailles,* Quinault, Lulli; 1685.

24 *Le Temple de la Paix,* opéra-ballet, 3, Quinault, Lulli; 12 sept. 1685.

25 *Armide,* 5, Quinault, Lulli; 15 février 1686, 88, 1703, 13, 14, 24, 46, 61.

26 *Acis et Galathée,* 5, Campistron, Lulli; 10 septembre 1686.

27 *Ariane,* 5, Perrin, Cambert; représentée à Nantes, 1687.

28 *Achille et Polyxène,* 5, Campistron, Lulli et Colasse; 7 novembre 1687.

29 *Zéphire et Flore*, op.-ballet, 3, Duboullay, Louis et Jean-Louis Lulli fils; 22 mars 1688.

30 *Thétis et Pélée,* 5, Fontenelle, Colasse; 16 janvier 1689, 97, 99, 1708, 12, 1723, 36, 50.

31 *Orphée,* 3, Duboullay, Louis Lulli; 8 avril 1690.

32 *Énée et Lavinie*, 5, Fontenelle, Colasse; 16 décembre 1690.

33 *Coronis*, 3, Chappuzeau de Beaugé, Théobald; 23 mars 1691.

34 *Astrée*, 5, La Fontaine, Colasse; 28 novembre 1691.

35 *Ballet de Villeneuve-Saint-Georges*, 3, de Banzy, Colasse; septembre 1692.

36 *Alcide,* 5, Campistron, Louis Lulli et Marais; 3 février 1693.

37 *Didon*, 5, Mme Gillot de Sainctonge, Desmarets; 5 juin 1693.
38 *Médée*, 5, Th. Corneille, Charpentier; 4 décembre 1693.
39 *Céphale et Procris*, 5, Duché, Mme Jacquet de La Guerre; 15 mars 1694.
40 *Circé*, 5, Mme Gillot de Sainctonge, Desmarets; 1er octobre 1694.
41 *Théagène et Chariclée*, 5, Duché, Desmarets; 3 février 1695.
42 *Les Amours de Momus*, op.-bal., 3, Duché, Desmarets; 25 mai 1695.
43 *Les Saisons*, op.-b., 4, Pic, Louis Lulli, Colasse; 8 octobre 1695.
44 *Jason ou la Toison d'Or*, 5, J.-B. Rousseau, Colasse; 17 janvier 1696.
45 *Ariane et Bacchus*, 5, Saint-Jean, Marais; 8 mars 1696.
46 *La Naissance de Vénus*, 5, Pic, Colasse; 1er mai 1696.
47 *Méduse*, 5, Boyer, Gervais; 13 janvier 1697.
48 *Vénus et Adonis*, 5, J.-B. Rousseau, Desmarets; 17 mars 1697.
49 *Aricie*, opéra-ballet, 5, Pic, Lacoste; 9 juin 1697.
50 *L'Europe galante*, opéra-ballet, 4, La Motte, Campra; 24 octobre 1697.
51 *Issé*, 3, puis en 5, La Motte, Destouches; 17 décembre 1697.
52 *Les Fêtes galantes*, op.-b., 3, Duché, Desmarets; 10 mai 1698.
53 *Le Carnaval de Venise*, op.-b., 3, Regnard, Campra; 28 février 1699.
54 *Amadis de Grèce*, 5, La Motte, Destouches; 26 mars 1699.
55 *Marthésie*, 5, La Motte, Destouches; 29 novembre 1699.
56 *Le Triomphe des Arts*, op.-b., 5, La Motte, de La Barre; 16 mai 1700.
57 *Canente*, 5, La Motte, Colasse; 4 novembre 1700.
58 *Hésione*, 5, Danchet, Campra; 21 décembre 1700.
59 *Aréthuse*, op.-b., 3, Danchet, Campra; 14 juillet 1701.
60 *Scylla*, 5, Duché, Théobald; 16 septembre 1701.
61 *Omphale*, 5, La Motte, Destouches; 10 novembre 1701.
62 *Médus, roi des Mèdes*, 5, Lagrange-Chancel, Bouvard; 23 juillet 1702.
63 Fragments de Lulli, pastiche, op.-b. composé de *la Fête marine*, *la Sérénade vénitienne*, *la Bergerie*, *Cariselli*, Danchet, Campra; 10 sept. 1702.
64 *Tancrède*, 5, Danchet, Campra; 7 nov. 1702, 07, 17, 29, 38, 50, 64.
65 *Ulysse et Pénélope*, 5, Guichard, J. Rebel; 23 février 1703.
66 *Les Muses*, op.-b., 4, Danchet, Campra; 28 octobre 1703.
67 *Le Carnaval et la Folie*, op.-b., 4, La Motte, Destouches; 27 déc. 1703, 1719, 30, 38, 48, 55.
68 *Iphigénie en Tauride*, 5, Danchet et Duché, Desmarets et Campra; 6 mai 1704, 11, 19, 34, 62.
69 *Amaryllis*, Danchet, Campra; acte ajouté aux *Muses*; 10 sept. 1704.
70 *Télémaque*, fragments des modernes, pastiche, 5, Danchet, Campra; 11 novembre 1704.
71 *Alcine*, 5, Danchet, Campra; 15 janvier 1705.
72 *La Vénitienne*, op.-b., 3, La Motte, de La Barre; 26 mai 1705.
73 *Philomèle*, 5, Roy, Lacoste; 20 octobre 1705.
74 *Alcyone*, 5, La Motte, Marais; 18 février 1706, 19, 30, 41, 51, 71.
75 *Cassandre*, 5, Lagrange-Chancel, Bouvard et Bertin; 22 juin 1706.

76 *Le Professeur de Folie,* op.-b., pastiche, 5; 17 septembre 1706.

77 *Polyxène et Pyrrhus,* 5, de La Serre, Colasse; 21 octobre 1706.

78 *Bradamante,* 5, Roy, Lacoste; 2 mai 1707.

79 *Hippodamie,* 5, Roy, Campra; 6 mars 1708.

80 Fragments de Lulli, opéra-ballet, pastiche, *la Bergerie, la Sérénade vénitienne, les Bohémiens* et *le Bal interrompu;* 19 septembre 1708.

81 *Issé,* mise en 5 actes, La Motte, Destouches; 14 oct. 1708, 19, 33, 41, 56.

82 *Panthée,* 5, de La Fare, Philippe, duc d'Orléans; 15 mars 1709, au Palais-Royal.

83 *Sémélé,* 5, La Motte, Marais; 9 avril 1709.

84 *Méléagre,* 5, Jolly, Batistin Struck; 24 mai 1709.

85 *Diomède,* 5, de La Serre, Bertin; 28 avril 1710.

86 *Les Fêtes vénitiennes,* opéra-ballet, 3, Danchet, Campra; 17 juin 1710. Composé de : *le Triomphe de la Folie,* prologue, *la Fête des Barqueroles, les Sérénades et les Joueurs, les Saltimbanques.* Le 8 juillet, *la Fête marine,* à la place de *la Fête des Barqueroles.* Le 8 aout, *le Bal ou le Maître à danser,* acte ajouté. Le 5 septembre, *les Devins de la place Saint-Marc.* Le 14 oct., *l'Opéra ou le Maître à chanter.* Le 6 déc., *le Carnaval dans Venise,* prologue, *la Fête marine, le Bal, l'Opéra.*

87 *Manto la Fée,* 5, Mennesson, Batistin Struck; 29 janvier 1711.

88 Fragments de Lulli, opéra-ballet, pastiche, nouveau prologue, *la Pastorale,* acte de l'opéra des *Muses, le Professeur de Folie, la Vénitienne;* 3 décembre 1711.

89 *Idoménée,* 5, Danchet, Campra; 12 janvier 1712.

90 *Créüse l'Athénienne,* 5, Roy, Lacoste; 5 avril 1712.

91 *Les Amours de Mars et de Vénus,* op.-b., 3, Danchet, Campra; 7 sept. 1712.

92 *Les Fêtes vénitiennes,* opéra-ballet, 4, Danchet, Campra. *Hébé,* prologue, *les Devins de la place Saint-Marc, la Vénitienne, l'Amour saltimbanque, le Bal;* 11 octobre 1712, 21, 31, 40, 50, 59, avec des combinaisons différentes.

93 *Jérusalem délivrée,* 5, Longepierre, Philippe, duc d'Orléans; 17 oct. 1712, à Fontainebleau.

94 *Callirhoé,* 5, Roy, Destouches; 27 décembre 1712.

95 *Médée et Jason,* 5, de La Roque (Pellegrin), Salomon; 24 avril 1713.

96 *Les Amours déguisés,* op.-b., 3, Fuzelier, Bourgeois; 22 aout 1713.

97 *Télèphe,* 5, Danchet, Campra; 23 novembre 1713.

98 *Arion,* 5, Fuzelier, Matho; 10 avril 1714.

99 *Les Amours déguisés,* avec l'acte de *la Reconnaissance* ajouté; 10 juin 1714.

100 *Les Fêtes de Thalie,* opéra-ballet, 3, de Lafont, Mouret; 14 aout 1714. *La Critique des Fêtes de Thalie,* acte ajouté le 9 octobre suivant.

101 *Télémaque et Calypso,* 5, Pellegrin, Destouches; 29 novembre 1714.

102 *Les Plaisirs de la Paix,* op.-b., 3, Mennesson, Bourgeois; 29 avril 1715.

103 *Théonoé,* 5, de La Roque (Pellegrin), Salomon; 3 décembre 1715.

104 *Ajax*, 5, Mennesson, Bertin; 20 avril 1716.

105 *Les Fêtes de l'Eté*, opéra-ballet, 3, Mlle Barbier (Pellegrin), Montéclair; 12 juin 1716. *La Chasse*, acte ajouté le 29 septembre suivant.

106 *Hypermnestre*, 5, de Lafont, Philippe, duc d'Orléans, régent, et Gervais; 3 novembre 1716.

107 Fragments de Lulli, op.-b., pastiche, *la Grotte de Versailles, la Sérénade vénitienne, l'Amour médecin, le Bal interrompu, Cariselli*; 8 fév. 1717.

108 *Ariane et Thésée*, 5, *Lagrange-Chancel et Roy*, Mouret; 6 avril. 1717.

109 *Camille, reine des Volsques*, 5, Danchet, Campra; 9 novembre 1717.

110 *Le Jugement de Pâris*, 3, Mlle Barbier et Pellegrin, Bertin; 21 juin 1718.

111 *Les Ages*, op.-b., 3, Fuzelier, Campra; 9 octobre 1718.

112 *Sémiramis*, 5, Roy, Destouches; 7 décembre 1718.

113 *Œnone*, cantate, Roy, Destouches; 20 avril 1719.

114 *Les Plaisirs de la Campagne*, op.-b., 3, Mlle Barbier et Pellegrin, Bertin; 10 aout 1719.

115 *Polydore*, 5, Pellegrin et de La Serre, Batistin Struck; 15 février 1719.

116 *Les Amours de Protée*, op.-b., 3, de Lafont, Gervais; 16 mai 1720.

117 *Le Soleil vainqueur des Nuages*, 5, Bordes, Clérambault; 12 octobre 1721.

118 *Renaud ou la suite d'Armide*, 5, Pellegrin, Desmarest; 5 mars 1722.

119 *Les Fêtes de Thalie*, avec *la Provençale*, acte ajouté; 17 septembre 1722.

120 *Pirithoüs*, 5, de La Serre, Mouret; 26 janvier 1723.

121 *Les Fêtes grecques et romaines*, op.-b., 3, Fuzelier, Colin de Blamont; 13 juillet 1723.

122 *Le Bal des Dieux*, cantate; 24 aout 1724.

123 *La Reine des Péris*, 5, Fuzelier, Aubert; 10 avril 1725.

124 *Les Éléments*, op.-b., 4, Roy, de Lalande et Destouches; 29 mai 1725.

125 *Télégone*, 5, Pellegrin, Lacoste; 6 novembre 1725.

126 *Les Stratagèmes de l'Amour*, op.-b., 3, Roy, Destouches; 28 mars 1726.

127 *Ballet sans titre*, pastiche composé du prologue de *Méléagre*, de *la Fille*, acte des *Fêtes de Thalie; la Comédie*, acte des *Muses*, et *la Vénitienne*; 28 mai 1726.

128 *Pyrame et Thisbé*, 5, de La Serre, F. Rebel et Francœur; 17 octob. 1726.

129 *Les Amours des Dieux*, op.-b., 4, Fuzelier, Mouret; 14 septembre 1727.

130 *Orion*, 5, de Lafont et Pellegrin, Lacoste; 17 février 1728.

131 Les Nouveaux Fragments, pastiche, Danchet, Campra; 15 avril 1728.

132 *La Princesse d'Élide*, op.-b., 3, Molière et Pellegrin, de Villeneuve; 29 juillet 1728.

133 *Tarsis et Zélie*, 5, de La Serre, F. Rebel et F. Francœur; 19 octob. 1728.

134 **Serpilla e Bajocco ossia il Giocatore**, 3, opéra italien; 7 juin 1729.

135 **Don Micco e Lesbina**, 3, op. ital.; 14 juin 1729.

136 *Les Amours des Déesses*, op.-b., 3, Fuzelier, Quinault (Jean-Baptiste-Maurice); 9 aout 1729. *L'Aurore et Céphale*, acte ajouté le 25 aout suiv.

137 *Le Parnasse*, op.-b., pastiche, Pellegrin, Colin de Blamont; 15 sept. 1729.

138 *L'Amour mutuel*, ***, Dutartre; 15 octobre 1729, à Fontainebleau.

139 *Pastorale comique* introd. dans *Hésione*, de La Serre, F. Rebel; 3 janv. 1730.

140 *Le Caprice d'Erato*, prologue que l'on substitue à celui d'*Hésione*, Fuzelier, Colin de Blamont; 8 octobre 1730.

141 *Pyrrhus*, 5, Fermelhuis, Royer; 26 octobre 1730.

142 Fragments de Lulli, pastiche, *la Sérénade vénitienne*, avec le titre de *le Jaloux trompé;* 18 janvier 1731.

143 *Endymion*, 5, Fontenelle, Colin de Blamont; 17 mai 1731.

144 *Jephté*, 5, Pellegrin, Montéclair; 28 février 1732.

145 *Le Triomphe des Sens*, op.-b., Roy, Mouret; 5 juin 1732.

146 *Biblis*, 5, Fleury, Lacoste; 6 novembre 1732.

147 *L'Empire de l'Amour*, op.-b., 3, de Moncrif, de Brassac; 14 avril 1733.

148 *Hippolyte et Aricie*, 5, Pellegrin, Rameau; 1er octobre 1733.

149 *La Fête de Diane*, acte que l'on ajoute aux *Fêtes grecques et romaines;* 9 février 1734.

150 *Les Fêtes nouvelles*, op.-b., 3, Massip, Duplessis; 22 juillet 1734.

151 *Achille et Déïdamie*, 5, Danchet, Campra; 24 février 1735.

152 *Les Graces*, op.-b., 3, Roy, Mouret; 5 mai 1735.

153 *Les Indes galantes*, op.-b., Fuzelier, Rameau; 23 aout 1735.

154 *Scanderbeg*, 5, La Motte et de La Serre, F. Rebel et F. Francœur; 27 octobre 1735.

155 *Les Sauvages*, acte que l'on ajoute aux *Indes galantes;* 10 mars 1736.

156 *Les Voyages de l'Amour*, op.-b., 4, La Bruère, Boismortier; 3 mai 1736. *La Ville*, acte que l'on ajoute à cet ouvrage le 4 juin suivant.

157 *Les Romans*, op.-b., 4, Bonneval, Niel; 23 aout 1736. *Le Roman merveilleux*, acte que l'on ajoute à cet ouvrage le 23 septembre suivant.

158 *Les Génies*, op.-b., 4, Fleury, Mlle Duval; 18 octobre 1736.

159 *Le Triomphe de l'Harmonie*, op.-b., 3, Le Franc de Pompignan, Grenet; 9 mai 1737.

160 *Castor et Pollux*, 5, Bernard, Rameau; 24 aout 1737, 54, 64, 72, 78, 1790, 1814.

161 *Les Caractères de l'Amour*, op.-b., 3, Ferrand, Tannevot et Pellegrin, Colin de Blamont; 15 avril 1738. *Les Amours du Printemps*, acte ajouté par Bonneval et Colin de Blamont le 1er janvier 1739.

162 *La Paix*, op.-b., 3, Roy, F. Rebel et F. Francœur; 29 mai 1738. *La Fuite de l'Amour*, acte ajouté le 27 juin 1738. *Nirée*, acte ajouté le 22 juillet 1738.

163 *Les Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques*, op.-b., Mondorge, Rameau; 21 mai 1739.

164 *Zaïde, reine de Grenade*, op.-b., 3, de La Marre, Royer; 3 sept. 1739. *Momus amoureux*, acte ajouté le 27 octobre suivant.

165 *Dardanus*, 5, La Bruère, Rameau; 19 novembre 1739, 44, 58, 60, 68.

166 *Nitétis*, 5, de La Serre, Mion; 11 avril 1741.

167 *Le Temple de Gnide*, Bellis et Roy, Mouret; 31 décembre 1741.

168 *Les Amours de Ragonde*, op.-b., 3, Néricault Destouches, Mouret; 30 janvier 1742.

169 *Isbé*, 5, La Rivière, Mondonville; 10 avril 1742.

170 *La Fête de Diane*, op.-b., N. Destouches, Mouret; 30 janvier 1743.

171 *Don Quichotte chez la Duchesse*, op.-b., Favart, Boismortier; 12 fév. 1743.

172 *Le Pouvoir de l'Amour*, op.-b., 3, Lefebvre de Saint-Marc, Royer; 23 avril 1743.

173 *Les Caractères de la Folie*, op.-b., 3, Duclos, de Bury; 20 aout 1743.

174 *L'Ecole des Amants*, op.-b., Fuzelier, Niel; 11 juin 1744. *Les Sujets indociles*, acte ajouté le 27 avril 1745.

175 *L'Innocence*, acte que l'on ajoute aux *Graces;* 7 juillet 1744.

176 *Les Mandolines*, op.-b., de Sodi; 14 septembre 1744.

177 *Les Augustales*, op.-b., Roy, F. Rebel et F. Francœur; 15 nov. 1744.

178 *Zélindor, roi des Sylphes*, Moncrif, F. Rebel et F. Francœur; 17 mars 1745.

179 *Le Trophée*, prologue à l'occasion de la victoire de Fontenoi, Moncrif, F. Rebel et F. Francœur; 4 juin 1745.

180 *La Félicité*, op.-b., 3, F. Rebel et F. Francœur; 10 juillet 1745.

181 *Jupiter vainqueur des Titans*, 5, Bonneval, Colin de Blamont; 5 sept. 1745.

182 *Les Fêtes de Polymnie*, op.-b., 3, Cahusac, Rameau; 12 octobre 1745.

183 *Le Temple de la Gloire*, op.-b., 3, Voltaire, Rameau; 27 novembre 1745.

184 *Zélisca*, op.-b., 3, Sauvé de La Noue, Jéliotte; 10 mai 1746, à Versailles.

185 *Scylla et Glaucus*, 5, d'Albaret, Leclerc; 4 octobre 1746.

186 *L'Année galante*, op.-b., 4, Roy, Mion; 11 avril 1747.

187 *Zaïs*, op.-b., 4, Cahusac, Rameau; 29 février 1747.

188 *Daphnis et Chloé*, op.-b., 3, Laujon, Boismortier; 28 septembre 1747.

189 *Pygmalion*, acte du *Triomphe des Arts*, ajusté par Balot de Sovot, remis en musique par Rameau; 27 aout 1748.

190 Fragments composés du prologue des *Amours de Vénus;* des *Soirées de l'Eté;* de *l'Estime* des *Amours déguisés;* de *Pygmalion;* 10 sept. 1748.

191 *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour, ou les Dieux d'Égypte*, op.-b., 3, Cahusac, Rameau; 5 novembre 1748.

192 *Platée ou Junon jalouse*, op.-b. bouffon, œuvre posthume d'Autreau, rajustée par Balot de Sovot, Rameau; 4 février 1749.

193 *Naïs*, op.-b., Cahusac, Rameau; 5 décembre 1749.

194 *Le Carnaval du Parnasse*, op.-b., 3, Fuzelier, Mondonville; 23 sept. 1749.

195 *Zoroastre*, 5, Cahusac, Rameau; 5 décembre 1749.

196 *Léandre et Héro*, 5, Le Franc de Pompignan, de Brassac; 5 mai 1750.

197 Fragments composés de *Amasis*, Moncrif, Royer; *Ismène*, Moncrif, F. Rebel et F. Francœur; *Linus*, acte de *l'Empire de l'Amour;* 28 aout 1750.

198 *Les Fêtes de Thétis*, op.-b., 2, Roy, Colin de Blamont; 20 novembre 1750.

199 Fragments composés de *Ismène;* de *Titon et l'Aurore*, Roy, de Bury; *Églé*, Laujon, de La Garde; 18 février 1751.

200 *Les Génies tutélaires*, Moncrif, F. Rebel et F. Francœur; 21 sept. 1751.

201 *La Guirlande ou les Fleurs enchantées*, acte que l'on ajoute aux *Indes galantes*, Marmontel, Rameau; 24 septembre 1751.

202 *La Fête de Pamilie ou la Naissance d'Osiris*, Cahusac, Rameau; 1751, à Versailles; 1754, à Paris. C'est une églogue sur la naissance du duc de Bourgogne.

203 *Acanthe et Céphise ou la Sympathie*, Marmontel, Rameau; 19 nov. 1751.

204 Fragments composés de *Pygmalion*, d'*Églé*, de *la Vue*, acte du *Triomphe des Sens;* 2 décembre 1751.

205 **La Serva Padrona**, opéra italien, musique de Pergolèse; 2 aout 1752.

206 *Alphée et Aréthuse*, op.-b. tiré de l'opéra d'*Aréthuse* de Danchet et Campra, avec un prologue de Pellegrin et Montéclair; 22 aout 1752.

207 **Il Giocatore ossia Serpilla e Bajocco**, 3, Orlandini, Ristorini; 22 aout 1752.

208 **Il Maestro di Musica**; 19 septembre 1752.

209 *Les Amours de Tempé*, op.-b., 4, Cahusac, Dauvergne; 7 novembre 1752.

210 **La Finta Cameriera**; 30 novembre 1752.

211 **La Donna superba**, 2; 19 décembre 1752.

212 *Titon et l'Aurore*, 3, de La Marre, Mondonville; 9 janvier 1753.

213 *Le Jaloux corrigé*, opéra bouffon parodié sur des airs italiens par Floriane et Collé, divertissement et récitatifs de Blavet, chanté par les acteurs italiens; 1er mars 1753.

214 *Le Devin du Village*, intermède, paroles de J.-J. Rousseau, citoyen de Genève, musique de Granet, citoyen de Lyon; 1er mars 1753.

215 *Lysis et Délie*, Marmontel, Rameau; 1753, à Versailles.

216 **La Scaltra Governatrice**, 3, avec des ballets musiqués par Cocchi; 23 mars 1753.

217 *Daphnis et Églé*, Collé, Rameau; 1753, à Versailles.

218 **Il Cinese rimpatriato**, musique de Selletti; 19 juin 1753.

219 **La Zingara**, 2, musique de Rinaldo di Capua; même jour.

220 **Gli Artigiani arrichiti**, 2, musique de Latilla; 23 septembre 1753.

221 **Il Paratagio**, 2, musique de Jomelli; le même jour.

222 **Bertoldo in Corte**, 2, mus. de Vicenzo Campi; 9 novembre 1753.

223 **I Viaggatori**, 3, mus. de Leonardo Leo; 12 février 1753.

224 *Daphnis et Alcimadura*, opéra languedocien, 3, paroles et musique de Mondonville; *les Jeux Floraux*, prologue de Voisenon, musique de Mondonville; 29 décembre 1754.

225 *Deucalion et Pyrrha*, op.-b., Saint-Foix et Morand, Berton (Pierre-Montan) et Giraud; 30 septembre 1755.

226 Fragments composés du prologue et d'un acte de *le Carnaval et la Folie;* de *l'Enjouement*, acte des *Graces*, et du *Temple de Gnide;* 15 nov. 1755.

227 *Zoroastre*, refait par ses auteurs Cahusac et Rameau; 10 janvier 1756.

228 *Célime ou le Temple de l'Indifférence détruit par l'Amour*, opéra-ballet, Chennevières, d'Herbain; 28 septembre 1756.

229 *Les Surprises de l'Amour,* op.-b. composé des actes de *l'Enlèvement d'Adonis, la Lyre enchantée, Anacréon ;* Bernard, Rameau ; 31 mai 1757.

230 *Les Sybarites,* acte que l'on substitue à *la Lyre enchantée,* Marmontel, Rameau ; 12 juillet 1757.

231 *Énée et Lavinie,* 5, Fontenelle, remusiqué par Dauvergne ; 14 fév. 1758.

232 *Les Fêtes de Paphos,* op.-b. composé de *Vénus et Adonis,* de Collet de Messine ; *Bacchus et Érigone,* de La Bruère ; *l'Amour et Psyché,* de Voisenon ; musique du tout de Mondonville ; 9 mai 1758.

233 *Les Fêtes d'Euterpe,* op.-b. composé de *la Sibylle,* de Moncrif ; *Alphée et Aréthuse,* de Danchet ; *la Coquette trompée,* de Favart ; *le Rival favorable,* de Brunet ; le tout musiqué par Dauvergne ; 8 aout 1758.

234 Les Fragments héroïques, formés de *Phaétuse,* Fuzelier, Iso ; *Zémide,* Laurès, Iso ; *Apollon, berger d'Admète,* acte du *Triomphe de l'Harmonie* ; 20 juillet 1759.

235 *Les Paladins,* op.-b., 3, Monticour, Rameau ; 12 février 1760.

236 Fragments comp. du prologue d'*Eglé,* de *l'Amour et Psyché ;* 24 juin 1760.

237 *Le Prince de Noisy,* op.-b., 3, La Bruère, F. Rebel et F. Francœur ; 16 septembre 1760.

238 *Canente,* 5, La Motte, rajustée par Cury, remusiquée par Dauvergne ; 11 novembre 1760.

239 *Hercule mourant,* 5, Marmontel, Dauvergne ; 3 avril 1761.

240 *Hylas et Zélie,* op.-b., ***, de Bury ; 6 juillet 1762.

241 *L'Opéra de Société,* op.-b., Mondorge, Giraud ; 1er octobre 1762.

242 *Polyxène,* 5, Joliveau, Dauvergne ; 11 janvier 1763.

243 Fragments composés du prologue et de *la Femme,* acte des *Fêtes de Thalie ;* du *Devin du Village ;* 13 aout 1765.

244 *Aline, reine de Golconde,* 3, Sedaine, Monsigny ; 15 avril 1766.

245 Fragments composés de *l'Italie* et *la Turquie,* actes de *l'Europe galante,* et de *Zélindor, roi des Sylphes ;* 17 juin 1766.

246 *Les Fêtes lyriques,* op.-b., composé de *Anacréon ; Lindor et Isménie,* Bonneval, L.-J. Francœur ; *Érosine,* Moncrif, Berton (Pierre-Montan) ; 30 aout 1766.

247 *Sylvie,* op.-b., 3, Laujon, Berton et Trial ; 11 novembre 1766.

248 *Thésée,* 5, Quinault, remusiqué par Mondonville ; 13 janvier 1767.

249 Les Fragments lyriques, composés de *Apollon et Coronis,* acte des *Amours des Dieux ;* du *Feu* et de *la Terre,* actes des *Éléments ;* 18 aout 1767.

250 Les Fragments nouveaux, composés du prologue des *Amours des Dieux ;* de *Théonis ou le Toucher,* de Poisinet, Berton, Trial et Grenier ; d'*Amphion ;* 11 octobre 1767.

251 *Ernelinde, princesse de Norvège,* 3, Poinsinet, Philidor ; 24 novembre 1767. Sous le titre de *Sandomir, prince de Danemark ;* 24 janvier 1769 ; remise sous son premier titre, en 5 actes, par Sedaine ; 1er juillet 1777.

252 *Daphnis et Alcimadure,* 3, trad. en français par Mondonville ; 7 juin 1768.

253 *La Vénitienne,* op.-b., La Motte, remusiquée par Dauvergne; 20 nov. 1768.

254 *Omphale,* 5, La Motte, nouvelle musique de Cardone; 2 mai 1769.

255 Fragments composés de *la Provençale,* acte des *Fêtes de Thalie; Hippomène et Atalante,* Brunet, Vachon; *Anacréon;* 8 aout 1769.

256 *Psyché,* 5, Molière et P. Corneille, remus. par Mondonville; 1er déc. 1769.

257 *La Tour enchantée,* op.-b., Mme de Villeroi et Joliveau, Dauvergne; 20 juin 1770, à Versailles.

258 Fragments composés du prologue des *Indes galantes;* de *Hylas et Zélis;* de *la Danse,* acte des *Fêtes d'Hébé;* 6 juillet 1770.

259 *Ismène et Isménias,* 3, Laujon, Delaborde. Une scène de *Médée et Jason,* ballet-pant. de Noverre, est intercalée dans cet opéra; 11 déc. 1770.

260 Fragments composés du prologue de *Dardanus;* d'*Alphée et Aréthuse;* de *la Fête de Flore,* acte d'opéra de Razins de Saint-Marc, musiqué par Trial; 18 juin 1771.

261 *La Cinquantaine,* 3, Desfontaines, Delaborde; 23 aout 1771.

262 Fragments composés de *l'Air,* acte des *Éléments;* de *la Sibylle,* acte des *Fêtes d'Euterpe;* de *le Prix de la Valeur,* acte d'opéra de Joliveau, musiqué par Dauvergne; 1er octobre 1771.

263 *Amadis de Gaule,* 5, Quinault, remusiqué par Delaborde; 4 déc. 1771.

264 *Ballet héroïque,* formé du prologue et du premier acte des *Fêtes de l'Hymen* et d'*Églé;* 10 juillet 1772.

265 *Adèle de Ponthieu,* 3, Razins de Saint-Marc, Delaborde et Berton; 1er décembre 1772.

266 *Endymion,* ballet-pantomime, Gaétan Vestris; 17 mars 1773.

267 Fragments héroïques formés d'*Ovide et Julie,* acte des *Amours des Dieux,* remusiqué par Cardone; du *Feu* (*la Vestale*), acte des *Éléments;* des *Sauvages,* acte des *Indes galantes;* 16 juillet 1773.

268 *L'Union de l'Amour et des Arts,* 3, Lemonnier, Floquet; 7 sept. 1773.

269 *Isménor,* 3, Desfontaines, Rodolphe; 17 novembre 1773.

270 *Bellérophon,* 5, remusiqué par Berton et Grenier; 20 novembre 1773.

271 *Sabinus,* 5, ensuite 4, Chabanon, Gossec; 22 février 1774.

272 *Iphigénie en Aulide,* 3, Racine et du Rollet, Gluck; 19 avril 1774, 1822.

273 *Orphée et Eurydice,* 3, Calsabigi et Moline, traduct., Gluck; 2 aout 1774.

274 *Azolan ou le Serment indiscret,* 3, Lemonnier, Floquet; 15 nov. 1774.

275 *Le Poirier,* op.-bouff., Vadé et Favart, Gluck; 28 fév. 1775, à Versailles.

276 *Céphale et Procris,* 3, Marmontel, Grétry; 2 mai 1775.

277 *Cythère assiégée,* opéra-bouffon, 3, Favart, Gluck; 1er aout 1775.

278 Fragments composés d'*Alexis et Daphné,* de *Philémon et Baucis,* Chabanon, Gossec; de *Hylas et Sylvie,* nouvelle musique de Legros et Désormery; 26 septembre 1775.

279 *Médée et Jason,* ballet-pantomime de Noverre, 3, 31 décembre 1775. A dater de ce jour, tous les ballets étant pantomimes, je les appelerai tout simplement *ballets.*

280 *Alceste*, 3, Calsabigi, du Rollet, traducteur, Gluck; 23 avril 1776, 1825.
281 *Les Romans*, 4, Bonneval, remusiqué par Cambini; 30 juillet 1776.
282 *Les Caprices de Galathée*, ballet, Noverre; 30 septembre 1776.
283 FRAGMENTS composés de *Euthyme et Lyris*, Boutillier, Désormery; d'*Aruéris ou les Isies*, acte des *Fêtes de l'Hymen*; 1er octobre 1776.
284 *Apelles et Campaspe*, ballet, Noverre, Rodolphe; même jour.
285 *Alain et Rosette*, intermède, Boutillier, Pouteau; 10 janvier 1777.
286 *Les Horaces*, ballet, Noverre, Starzer; 21 janvier 1777.
287 *Fatmé ou le Langage des Fleurs*, 2, Razins de Saint-Marc, Dezède; 15 mai 1777.
288 *Armide*, 5, Quinault, Gluck; 23 septembre 1777, 1837.
289 *Myrtil et Lycoris*, Boutillier et Bocquet, Désormery; 2 décembre 1777.
290 *Roland*, 3, Quinault et Marmontel, N. Piccinni; 27 janvier 1778.
291 *La Fête chinoise*, ballet de Noverre; le même jour.
292 *La Chercheuse d'Esprit*, ballet de Maximilien Gardel; 1er mars 1778.
293 *Les Trois Ages de l'Opéra*, prologue, A. de Vismes, Grétry; 27 av. 1778.
294 *Phaon*, 2, Watelet, N. Piccinni; 1778, à Versailles.
295 *La Fête de Village*, Desfontaines, Gossec; 26 mai 1778.
296 *La Provençale*, acte de Lafont, remusiqué par Candeille; 1er juin 1778.
297 **Le Due Contesse**, opéra italien, musique de Paisiello; 9 juin 1778.
298 *Annette et Lubin*, ballet de Noverre; le même jour.
299 **Le Finte Gemelle**, musique de Piccinni; 11 juin 1778.
300 *Les Petits Riens*, ballet de Noverre; le même jour.
301 **Il Curioso indiscretto**, musique d'Anfossi; 13 aout 1778.
302 *Ninette à la Cour*, ballet, 3, Max. Gardel; 18 aout 1778.
303 **La Frascatana**, musique de Paisiello; 10 septembre 1778.
304 **La Finta Giardiniera**, musique d'Anfossi; 12 novembre 1778.
305 **La Buona Figliuola**, Goldoni, Paisiello; 7 décembre 1778.
306 *Hellé*, 3, de La Boullaye (Lemonnier), Floquet; 5 janvier 1779.
307 **Il Geloso in Cimento**, musique d'Anfossi; 18 janvier 1779.
308 **La Buona Figliuola maritata**, N. Piccinni; 15 avril 1779.
309 *Le Devin du Village*, musiqué réellement par J.-J. Rousseau, partition n° 2, est sifflé de telle sorte que l'on revient à la musique de Granet, partition n° 1, après cette première épreuve, faite le 22 avril 1779.
310 **Il Vago disprezzato**, musique de N. Piccinni; 16 mai 1779.
311 *Iphigénie en Tauride*, 4, Guillard, Gluck; 18 mai 1779, 1821.
312 **L'Idolo cinese**, musique de Paisiello et de N. Piccinni; 10 juin 1779.
313 **L'Amore Soldato**, musique de Sacchini; 8 juillet 1779.
314 *La Toilette de Vénus*, ballet de Noverre; 15 juillet 1779.
315 **Il Cavaliere errante**, musique de Traetta; 4 aout 1779.
316 **Il Matrimonio per Inganno**, musique d'Anfossi; 3 septembre 1779.
317 *Echo et Narcisse*, 3, de Tschudy, Gluck; 24 septembre 1779.
318 *Mirza*, ballet, 3, de Maximilien Gardel; 8 novembre 1779.

319 *Amadis de Gaule,* de Quinault, réduit à 3 actes par Alphonse de Vismes, nouvelle musique de Chrétien Bach; 14 décembre 1779.

320 *Médée*, ballet, 3, de Noverre, nouv. musique de Rodolphe; 30 janv. 1780.

321 *Atys,* de Quinault, réduit à 3 actes par Marmontel, nouvelle musique de N. Piccinni; 22 février 1780.

322 *Andromaque,* 3, Racine et Pitra, Grétry; 6 juin 1780.

323 *Laure et Pétrarque*, Moline, Candeille; 2 juillet 1780.

324 *Damète et Zulmis*, Desriaux, Mayer; le même jour.

325 *Erixène ou l'Amour enfant*, Voisenon, M.-A. Désaugiers; 2 sept. 1780.

326 *Persée*, de Quinault, réduit à 3 actes par Marmontel, nouv. musique de Philidor; 27 octobre 1780.

327 *Le Seigneur bienfaisant*, 3, Rochon de Chabannes, Floquet; 14 déc. 1780.

328 *Iphigénie en Tauride,* 4, Dubreuil, N. Piccinni; 23 janvier 1781.

329 *La Fête de Mirza*, ballet, 4, Max. Gardel; 22 février 1781.

330 *Apollon et Coronis*, Fuzelier, J.-B. et Joseph Rey; 3 mai 1781.

331 *La Fête de la Paix*, ballet allégorique, Caminade; 20 aout 1781.

332 *L'Inconnue persécutée*, de Rozoy, Anfossi et Rochefort; 21 sept. 1781.

333 *Adèle de Ponthieu*, 3, Razins de Saint-Marc, nouvelle musique de N. Piccinni; 27 octobre 1781.

334 *Narcisse ou l'Amant de lui-même,* ballet, précédé par un prologue, Caminade; 19 décembre 1781.

335 *Colinette à la Cour,* 3, Lourdet de Santerre, Grétry; 1er janvier 1782.

336 *Thésée*, de Quinault, mis en 3 actes par Morel, nouv. musique de Gossec; dernier soupir de Lulli dont un air avait été conservé; 28 fév. 1782.

337 *Électre*, 3, Guillard, Lemoyne; 2 juillet 1782.

338 Fragments composés de *le Feu*, acte des *Éléments*, musique de Edelmann; d'*Ariane, dans l'île de Naxos*, Moline, Edelmann; d'*Apollon et Daphné*, Pitra, Mayer; 24 septembre 1782.

339 *L'Embarras des Richesses*, 3, d'Allainval et Lourdet de Santerre, Grétry; 26 novembre 1782.

340 *Renaud*, 3, Pellegrin et Lebœuf, Sacchini; 28 février 1783.

341 *Péronne sauvée*, 4, de Sauvigny, Dezède; 27 mai 1783.

342 *Alexandre aux Indes*, 3, Morel, de Méreaux; 26 aout 1783.

343 *Didon*, 3, Marmontel, N. Piccinni; 1er décembre 1783.

344 *L'Oracle*, ballet, Saint-Foix et Maximilien Gardel; 11 janvier 1784.

345 *La Caravane du Caire*, 3, Monsieur, comte de Provence, qui devint Louis XVIII, et Morel, Grétry; 15 janvier 1784.

346 *Chimène ou le Cid*, 3, Corneille et Guillard, Sacchini; 9 février 1784.

347 *Tibulle et Délie*, Fuzelier, Mlle de Beaumesnil; 15 mars 1784.

348 *Les Danaïdes*, 5, Du Rollet, et de Tschudy, Salieri; 26 avril 1784.

349 *La Rosière*, 3, ballet, Max. Gardel; 29 juillet 1784.

350 *Diane et Endymion*, 3, de Liroux, N. Piccinni; 7 septembre 1784.

351 *Le Déserteur*, ballet, 3, Max. Gardel; 10 octobre 1784.

352 *Dardanus*, 4, ensuite 3, La Bruère et Guillard, Sacchini; 30 nov. 1784.
353 *Panurge dans l'île des Lanternes*, 3, le comte de Provence, qui devint Louis XVIII, et Morel, Grétry, 15 janvier 1785.
354 *Pizarre ou la Conquête du Pérou*, 5, Duplessis, Candeille; 3 mai 1785.
355 *Le Premier Navigateur ou le Pouvoir de l'Amour*, ballet, 3, Maximilien Gardel; 26 juillet 1785.
356 *Pénélope*, 3, Marmontel, N. Piccinni; 9 décembre 1785.
357 *Thémistocle*, 3, Morel, Philidor; 25 avril 1786.
358 *Rosine*, 3, Gersin, Gossec; 11 juillet 1786.
359 *Le Pied de Bœuf*, ballet de Maximilien Gardel; 15 juillet 1786.
360 *La Toison d'Or*, 3, Desriaux, Vogel; 29 aout 1786.
361 *Les Sauvages*, ballet de Max. et Pierre Gardel; 3 novembre 1786.
362 *Phèdre*, Hoffman, Lemoyne; 21 novembre 1786.
363 *Les Horaces*, Guillard, Salieri; 7 décembre 1786.
364 *Œdipe à Colone*, 3, Guillard, Sacchini; 1er février 1787.
365 *Le Coq du Village*, ballet de Max. Gardel; 4 avril 1787.
366 *Alcindor*, 3, Rochon de Chabannes, Dezède; 17 avril 1787.
367 *Tarare*, 5, Caron de Beaumarchais, Salieri; 8 juin 1787.
368 *Le Roi Théodore à Venise*, 3, traduit de l'italien par Moline, musique de Paisiello; 11 septembre 1787.
369 *Arvire et Evélina*, 3, Guillard, Sacchini et J.-B. Rey; 30 avril 1788.
370 *Amphitryon*, 3, Molière et Sedaine, Grétry; 15 juillet 1788.
371 *Démophon*, 3, Marmontel, Cherubini; 1er décembre 1788.
372 *Aspasie*, 3, Morel, Grétry; 17 mars 1789.
373 *Les Prétendus*, Rochon de Chabannes, Lemoyne; 2 juin 1789.
374 *Démophon*, 3, Desriaux, Vogel; 22 septembre 1789.
375 *Nephté*, 3, Hoffman, Lemoyne; 11 décembre 1789.
376 *Les Pommiers et le Moulin*, Forgeot, Lemoyne; 30 janvier 1790.
377 *Télémaque dans l'île de Calypso*, ballet, 3, P. Gardel, Miller; 23 fév. 1790.
378 *Antigone*, 3, Marmontel, Zingarelli; 30 avril 1790.
379 *Louis IX en Egypte*, Guillard et Andrieux, Lemoyne; 15 juin 1790.
380 *La Prise de la Bastille*, hiérodrame, livret et musique de Marc-Antoine Desaugiers, exécuté dans l'église de Notre-Dame de Paris, par les acteurs de l'Opéra, suivi d'un *Te Deum*; 13 juillet 1790.
381 *Le Portrait ou la Divinité du Sauvage*, 2, Saulnier, Champein; 22 oct. 1790.
382 *Psyché*, ballet, 3, Pierre Gardel, Miller; 14 décembre 1790.
383 *Cora*, 4, Valadier, Méhul; 15 février 1791.
384 *Corisandre*, 3, de Linières et Lebailly, Langlé; 8 mars 1791.
385 *Castor et Pollux*, 5, Bernard, Rameau et Candeille; 14 juin 1791.
386 *L'Heureux Stratagème*, 2, ***, Louis Jadin; 10 septembre 1791.
387 *Bacchus et Ariane*, ballet, Gallet, Rochefort; 11 décembre 1791.
388 *Œdipe à Thèbes*, 3, Duprat de La Touloubre, de Méreaux; 29 déc. 1791.
389 *L'Offrande à la Liberté*, op.-b., Pierre Gardel, Gossec; 2 octobre 1792.

390 *Le Triomphe de la République ou le Camp de Grandpré*, M.-J. Chénier, Gossec; 27 janvier 1793.

391 *La Patrie reconnaissante ou l'Apothéose de Beaurepaire*, Lebœuf, Candeille; 3 février 1793.

392 *Le Jugement de Pâris*, ballet, 3, Pierre Gardel, Méhul; 5 mars 1793.

393 *Le Mariage de Figaro*, 5, traduit par Notaris, sans récitatifs, les acteurs disant tout le dialogue en prose de Beaumarchais, musique de Mozart; 20 mars 1793.

394 *Le Siége de Thionville*, 2, Saulnier et Duthil, Louis Jadin; 2 juin 1793.

395 *Fabius*, J. Martin (Barouillet, dit), de Méreaux; 9 aout 1793.

396 *La Montagne ou la Fondation du Temple de la Liberté*, Desriaux, Fontenelle; 26 octobre 1793.

397 *Apothéose de Marat et de Lepelletier*, scène exécutée sur le boulevard Saint-Martin, devant la salle de l'Opéra; 27 octobre 1793.

398 *Miltiade à Marathon*, 2, Guillard, Lemoyne; 3 novembre 1793.

399 *Fête de la Raison et de la Liberté* célébrée à Notre-Dame de Paris; 10 décembre 1793.

400 *Les Muses ou le Triomphe d'Apollon*, ballet, Hus, Ragué; 12 déc. 1793.

401 *Toute la Grèce ou ce que peut la Liberté*, Beffroy de Reigny, Lemoyne; 5 janvier 1794.

402 *Horatius Coclès*, A. V. Arnault, Méhul; 18 février 1794.

403 *Toulon soumis*, Fabre d'Olivet, Rochefort; 4 mars 1794.

404 *La Réunion du* 10 *Aout ou l'Inauguration de la République française*, sans-culottide et 5 actes, prose, chants et danses, Moline et Bouquier, Porta; 5 avril 1794.

405 *Fête à l'Être Suprême*, ballet ambulatoire dessiné par Louis David et Maximilien Robespierre, exécuté sur les places publiques, dans les rues et les jardins de Paris; 8 juin 1794.

406 *Denys le Tyran, maître d'école à Corinthe*, Sylvain Maréchal, Grétry; 23 aout 1794.

407 *La Rosière républicaine*, Sylvain Maréchal, Grétry; 2 septembre 1794.

408 *Harmodius et Aristogiton*, 3, Delrieu, ***; 1794.

409 *Le Chant du Départ*, cantate, M.-J. Chénier, Méhul; 29 septembre 1794.

410 *L'Éducation de l'ancien et du nouveau régime, hommage à J.-J. Rousseau*, hymne, Désorgues, Louis Jadin; 11 octobre 1794.

411 *La Journée du* 10 *Aout ou la Chute du dernier Tyran*, 4, prose et chants, Saulnier et Darieux, R. Kreutzer; 10 aout 1795.

412 *Anacréon chez Polycrate*, 3, J.-H. Guy, Grétry; 17 janvier 1797.

413 *La Pompe funèb. du général Hoche*, M.-J. Chénier, Cherubini, 11 oct. 1797.

414 *Le Chant des Vengeances*, interm., Rouget de l'Isle, Fréd. E.; 7 mai 1798.

415 *Apelles et Campaspe*, Demoustier, Eler; 12 juillet 1798.

416 *Les Français en Angleterre*, 2, Saulnier, Chrétien Kalkbrenner; 4 septembre 1798.

417 *Olympie*, 3, Voltaire et Guillard, Chrétien Kalkbrenner; 18 déc. 1798.

418 *La Nouvelle au camp de l'assassinat des Ministres français à Rastadt;* 14 juin 1799.

419 *Léonidas ou les Spartiates*, Guilbert-Pixérécourt, Persuis et Gresnick; 16 septembre 1799.

420 *Héro et Léandre*, ballet de Milon, mus. de F.-C. Lefebvre; 27 nov. 1799.

421 *Hécube*, 3, Milcent, Fontenelle; 5 mai 1800.

422 *La Dansomanie*, ballet, 2, Pierre Gardel, Méhul; 14 juin 1800.

423 *Praxitèle ou la Ceinture*, Milcent, Mme Devismes; 26 juillet 1800.

424 *Pygmalion*, ballet, 2, Milon, F.-C. Lefebvre; 20 aout 1800.

425 *Les Horaces*, 3, Guillard, Porta; 10 octobre 1800.

426 *La Création du Monde*, oratoire, 3, Wan Svietten, Haydn, Ségur, traducteur; 24 décembre 1800.

427 *Les Noces de Gamache*, ballet, 2, Milon, F.-C. Lefebvre; 18 janvier 1801.

428 *Flaminius à Corinthe*, Guilbert-Pixérécourt et Lambert, R. Kreutzer et Nicolo Isouard; 28 février 1801.

429 *Astyanax*, 3, de Jaure (Bédéno, dit) R. Kreutzer; 12 avril 1801.

430 *Les Mystères d'Isis*, pastiche, 3 musique de Mozart, Haydn, etc., Morel, Lachnith, pâtissiers; 23 aout 1801.

431 *Le Casque et les Colombes*, Guillard et Collin d'Harleville, Grétry; 7 novembre 1801.

432 *Le Retour de Zéphire*, ballet, P. Gardel; 3 mars 1802.

433 *Chant des Bardes en l'Honneur de la Paix et des Héros français*, Baour-Lormian, Le Sueur; 14 avril 1802.

434 *Sémiramis*, 3, Voltaire et Desriaux, Catel; 4 mai 1802.

435 *Ninette ou le Caprice amoureux*, ballet, 3, Max. Gardel; 15 juillet 1802.

436 *Tamerlan*, 3, Voltaire et Morel, Winter; 14 septembre 1802.

437 *Daphnis et Pandrose ou la Vengeance de l'Amour*, ballet, 2, Pierre Gardel, Méhul; 14 janvier 1803.

438 *Delphis et Mopsa*, Guy, Grétry; 15 février 1803.

439 *Proserpine*, 3, Quinault et Guillard, Paisiello; 30 mars 1803.

440 *Saül*, oratoire en action, 3, pastiche, J.-M. Deschamps, Desprès et Morel; Lachnith et Kalkbrenner; 7 avril 1803.

441 *Lucas et Laurette*, ballet, Milon, F.-C. Lefebvre; 3 juin 1803.

442 *Mahomet II*, 2, Saulnier, Louis Jadin; 10 aout 1803.

443 *Anacréon ou l'Amour fugitif*, 2, Mendouze, Cherubini; 5 octobre 1803.

444 *Le Connétable de Clisson*, 3, Aignan, Porta; 9 février 1804.

445 *Le Pavillon du Calife ou Almanzor et Zobéide*, 2, J.-M. Deschamps, Després et Morel, Dalayrac; 13 avril 1804.

446 *Ossian ou les Bardes*, 5, Dercy et J.-M. Deschamps, Le Sueur; 10 juil. 1804.

447 *Trasybule*, cantate scén., Beaunier, Berton (Henri-Montan); 15 aout 1804.

448 *Zénor et Melzy*, ballet, Pierre Gardel; 23 octobre 1804.

449 *Achille à Scyros*, ballet, 3, P. Gardel, Cherubini; 18 décembre 1804.

450 *La Prise de Jéricho*, pastiche, 3, J.-M. Deschamps, Després et Morel; Lachnith et Kalkbrenner; 10 avril 1805.

451 *Acis et Galathée*, ballet, L. Duport, Darondeau et Gianella; 10 mai 1805.

452 *Don Juan*, pastiche, 3, Thuring et Baillot, non violoniste! Kalkbrenner; musique de Mozart et de Kalkbrenner; 17 septembre 1805.

453 *L'Amour à Cythère*, ballet, 2, Henry (Bonnachon), Gaveaux; 29 oct. 1805.

454 *Austerlitz*, ballet; 4 février 1806.

455 *Echo et Narcisse*, de Gluck, mis en 2 actes par Beaunier et H.-M. Berton; 25 mars 1806.

456 *Nephtali ou les Ammonites*, 3, Aignan, Blangini; 6 avril 1806.

577 *Le Barbier de Séville*, ballet, 3, Blache et L. Duport; 30 mai 1806.

458 *Paul et Virginie*, ballet, 3, P. Gardel, R. Kreutzer; 25 juin 1806.

459 *L'Hymen de Zéphire ou le Volage fixé*, ballet, L. Duport; 17 aout 1806.

460 *Castor et Pollux*, de Bernard, gaté par Morel, 5, Winter; 19 aout 1806.

461 *L'Inauguration du Temple de la Victoire*, Baour-Lormian, Le Sueur et Persuis; 2 janvier 1807.

462 *Ulysse*, ballet, 3, Milon, Persuis; 27 février 1807.

463 *Le Triomphe de Trajan*, 3, Esménard, Le Sueur et Persuis; 23 oct. 1807.

464 *La Vestale*, 3, Etienne (du village de Jouy), Spontini; 11 déc. 1807.

465 *Les Amours d'Antoine et de Cléopâtre*, ballet, 3, Aumer, R. Kreutzer; 8 mars 1808.

466 *Aristippe*, 2, Giraud et Leclerc, R. Kreutzer; 24 mai 1808.

467 *Vénus et Adonis*, ballet, P. Gardel, Lefebvre fils; 4 octobre 1808.

468 *Alexandre chez Apelles*, ballet, 2, P. Gardel, Catel; 20 décembre 1808.

469 *La Mort d'Adam et son Apothéose*, 3, Guillard, Le Sueur; 17 mars 1809.

470 *Fernand Cortez ou la Conquête du Mexique*, 3, Piron, Esménard et Jouy, Spontini; 28 novembre 1809.

471 *La Fête de Mars*, ballet, P. Gardel, A. Kreutzer; 26 décembre 1809.

472 *Hippomène et Atalante*, Lehoc, Louis Piccinni; 24 janvier 1810.

473 *Vertumne et Pomone*, ballet, P. Gardel, Lefebvre; le même jour.

474 *Abel*, 3, Hoffman, R. Kreutzer; 23 mars 1810.

475 *Persée et Andromède*, ballet, P. Gardel, Méhul; 8 juin 1810.

476 *Les Bayadères*, 3, Jouy, Catel; 8 aout 1810.

477 *Le Triomphe du mois de Mars ou le Berceau d'Achille*, E. Dupaty, R. Kreutzer; 27 mars 1811.

478 *Sophocle*, 3, Morel, Fiocchi; 16 avril 1811.

479 *L'Enlèvement des Sabines*, ballet, 3, Milon, H.-M. Berton; 25 juin 1811.

480 *Les Amazones ou la Fondation de Thèbes*, 3, Jouy, Méhul; 17 déc. 1811.

481 *L'Enfant Prodigue*, ballet, 3, P. Gardel, Berton; 28 avril 1812.

482 *Œnone*, 2, Lebailly, Kalkbrenner père et fils; 26 mai 1812.

483 *Jérusalem délivrée*, 5, Baour-Lormian, Persuis; 15 septembre 1812.

484 *Le Laboureur chinois*, pastiche, J.-M. Deschamps, Després et Morel, Perton; 5 février 1813.

485 *Les Abencerrages*, 3, Jouy, Cherubini; 6 avril 1813.

486 *Médée et Jason*, 3, Milcent, Fontenelle; 10 aout 1813.

487 *Nina ou la Folle par amour*, ballet, 2, Milon, Dalayrac et Persuis; 23 novembre 1813.

488 *L'Oriflamme*, Baour-Lormian et Étienne, Méhul, Berton, Kreutzer et Paër; 31 janvier 1814.

489 *Alcibiade solitaire*, 2, Barouillet et Cuvelier, Alex. Piccinni; 8 mars 1814.

490 *Pélage ou le Roi et la Paix*, 2, Jouy, Spontini; 23 aout 1814.

491 *L'Epreuve villageoise*, ballet, 2, Desforges et Milon, Grétry et Persuis; 4 avril 1815.

492 *La Princesse de Babylone*, Vigée et Morel, Kreutzer; 30 mai 1815.

493 *L'Heureux Retour*, ballet, Milon et P. Gardel, Kreutzer et Persuis; 25 juillet 1815.

494 *Flore et Zéphire*, ballet, 2, Didelot, Hus-Desforges et Vénua; 12 déc. 1815.

495 *Le Carnaval de Venise*, ballet, 2, Kreutzer et Persuis; 22 février 1816.

496 *Le Rossignol*, Étienne, Lebrun; 23 avril 1816.

497 *Les Dieux rivaux ou les Fêtes de Cythère*, Briffault et Dieulafoy, Berton; Kreutzer, Persuis et Spontini; 21 juin 1816.

498 *Nathalie ou la Famille russe*, 3, Guy, Reicha; 30 juillet 1816.

499 *Les Sauvages de la Mer du Sud*, ballet, Milon, F.-C. Lefebvre; 26 nov. 1816.

500 *Roger de Sicile ou le Troubadour*, 3, Guy, Berton; 4 mars 1817.

501 *Fernand Cortez*, reconstruit par ses auteurs; 28 mai 1817.

502 *Les Fiancés de Caserte*, ballet, Gardel et Milon, G. Dugazon; 17 septembre 1817.

503 *Zéloïde ou les Fleurs enchantées*, 2, Étienne, Lebrun; 19 janvier 1818.

504 *Proserpine*, ballet, 3, Gardel, Schneitzhoeffer; 14 février 1818.

505 *Les Croisés ou la Delivrance de Jérusalem*, oratoire, musique de Stadler; 20 mars 1818.

506 *Zirphile et Fleur de Myrthe*, 2, Jouy et N. Lefebvre, Catel; 9 juin 1818.

507 *Le Séducteur au village ou Claire et Mectal*, ballet, 2, Albert (Decombe), Schneitzhoeffer; 8 juin 1818.

508 *La Servante justifiée*, 2, ballet, Gardel, Kreutzer; 30 septembre 1818.

509 *Les Jeux floraux*, 3, Bouilly, L. Aimon; 16 novembre 1818.

510 *Tarare*, réduit à 3 actes par Desaugiers fils ainé; 3 février 1819.

511 *Olympie*, 3, Voltaire, Dieulafoi, Briffaut et Bujac, Spontini; 20 déc. 1819.

512 *Clari ou la Promesse de Mariage*, ballet, 3, Milon, Kreutzer; 19 juin 1820.

513 *Aspasie et Périclès*, Viennet, Daussoigne; 17 juillet 1820.

514 *Les Pages du duc de Vendôme*, ballet, Aumer, Gyrowetz; 18 oct. 1820.

515 *La Mort du Tasse*, 3, Cuvellier et Hélitas de Meun, Garcia; 7 fév. 1821.

516 *Stratonice*, Hoffman, Méhul, ajustée par Daussoigne; 20 mars 1821.

517 *Blanche de Provence ou la Cour des Fées*, 3, Théaulon et de Rancé, Cherubini, Berton, Kreutzer, Paër et Boieldieu; 21 mai 1821.

518 *La Fête hongroise*, ballet, Aumer; 6 septembre 1821.

519 *Aladin ou la Lampe merveilleuse*, 5, Etienne, Nicolo Isouard et Benincori; 6 février 1822.

520 *Florestan ou le Conseil des Dix*, 3, Delrieu, Garcia; 26 juin 1822.

521 *Alfred le Grand*, b., 3, Aumer, W. Robert de Gallemberg; 18 sept. 1822.

522 *Sappho*, 3, Empis et Cournol, Reicha; 16 décembre 1822.

523 *Cendrillon*, Ballet, Etienne et Albert (Decombe), F. Sor; 3 mars 1823.

524 *Virginie*, 3, Désaugiers ainé, Berton; 11 juin 1823.

525 *Lasthénie*, Chaillou, Hérold; 8 sept. 1823.

526 *Aline, reine de Golconde*, ballet, Aumer, G. Dugazon; 1er oct. 1823.

527 *Vendôme en Espagne*, Empis et Mennechet, Boieldieu, Auber et Hérold; 5 décembre 1823.

528 *Le Page inconstant*, ballet, 3, que Dauberval avait composé pour le théâtre de Bordeaux en 1787, remis par Aumer; 18 décembre 1823.

529 *Ipsiboé*, 4, Moline de Saint-Yon, Kreutzer; 31 mars 1824.

530 *Les Deux Salem*, Paulin de Lespinasse, Daussoigne; 12 juillet 1824.

531 *Zémire et Azor*, ballet, 3, Deshayes, Schneitzhoeffer; 20 octobre 1824.

532 *La Belle au Bois dormant*, 3, Planard, Carafa; 2 mars 1825.

533 *Pharamond*, 3, Ancelot, Guiraud et Soumet; Berton, Kreutzer et Boieldieu; 10 juin 1825.

534 *Don Sanche ou le Chateau d'Amour*, Théaulon et de Rancé, Listz; 17 octobre 1826.

535 *Mars et Vénus ou les Filets de Vulcain*, ballet, 4, Blache père, Schneitzhoeffer; 29 mai 1826.

536 *Le Siége de Corinthe*, 3, traducteurs Balocchi et Soumet, Rossini; 9 octobre 1825.

537 *Astolphe et Joconde*, ballet, 2, Aumer, Hérold; 29 janvier 1827.

538 *Moïse*, 4, traduction de Balocchi et Jouy, Rossini; 26 février 1827.

539 *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, ballet, A. Petit, F. Sor; 11 juin 1827.

540 *Macbeth*, 3, Rouget de l'Isle et A. Hix, Chélard; 29 juin 1827.

541 *La Somnambule*, ballet, 3, Scribe et Aumer, Hérold; 19 septembre 1827.

542 *La Fille mal gardée*, ballet, 2, que Dauberval avait composé pour le théâtre de Bordeaux en 1786, rajusté, remis en scène par Aumer, Hérold; 10 novembre 1827.

543 *La Muette de Portici*, 5, Scribe et G. Delavigne, Auber; 29 février 1828.

544 *Le Comte Ory*, 2, Scribe et Delestre-Poirson, Rossini; 28 avril 1828.

545 *La Belle au Bois dormant*, b., 4, Scribe et Aumer; Hérold; 27 avril 1829.

546 *Guillaume Tell*, 4, H. Bis et Jouy, Rossini; 3 aout 1829.

547 *François Ier à Chambord*, 2, Moline de Saint-Yon et Fougeroux, P. de Ginestet; 15 mars 1830.

548 *Manon Lescaut*, ballet, 3, Scribe et Aumer, Halévy; 30 avril 1830.

549 *Le Dieu et la Bayadère*, opéra-ballet, 2, Scribe, Auber; 13 oct. 1830.

550 *Euriante*, 3, Castil-Blaze, Weber (C. M. de); 6 avril 1831.

551 *L'Orgie*, ballet, 3, Scribe et Coralli, Carafa; 18 juillet 1831.

552 *Le Philtre*, 2, Scribe, Auber ; 13 octobre 1831.

553 *Robert-le-Diable*, 5, Scribe et G. Delavigne, Meyerbeer ; 21 nov. 1831.

554 *La Sylphide*, b., 2, Ad. Nourrit et Taglioni, Schneitzhoeffer; 12 mars 1832.

555 *La Tentation*, b.-op., 5, Cavé et Coralli, Halévy et C. Gide ; 20 juin 1832.

556 *Le Serment ou les Faux Monnayeurs*, 3, Scribe et Mazères, Auber ; 1er octobre 1832.

557 *Nathalie ou la Laitière suisse*, ballet, 2, Taglioni, Gyrowetz et Carafa ; 7 novembre 1832.

558 *Gustave III ou le Bal masqué*, 5, Scribe, Auber ; 27 février 1833.

559 *Ali-Baba ou les Quarante voleurs*, 5, Scribe et Mélesville, Cherubini ; 22 juillet 1833.

560 *La Révolte au Sérail*, ballet, 3, Taglioni, Théodore Labarre ; 4 déc. 1833.

561 *Don Juan*, 5, traducteurs : Castil-Blaze, A.-H. Castil-Blaze, E. Deschamps, musique de Mozart ; 10 mars 1834.

562 *La Tempête ou l'Ile des Génies*, ballet, 2, Ad. Nourrit et Coralli, Schneitzhoeffer ; 10 septembre 1834.

563 *La Juive*, 5, Scribe, Halévy ; 23 février 1835.

564 *Brésilia*, ballet, Taglioni, de Gallemberg ; 8 avril 1835.

565 *L'Ile des Pirates*, ballet, 4, Ad. Nourrit et Henry (Bonnachon), C. Gide ; 12 aout 1835.

566 *Les Huguenots*, 5, Scribe et E. Deschamps, Meyerbeer ; 29 février 1836.

567 *Le Diable boiteux*, ballet, 3, Bérat de Gurgy, Ad. Nourrit et Coralli, C. Gide ; 1er juin 1836.

568 *La Fille du Danube*, ballet, 2, Taglioni, Adam ; 21 septembre 1836.

569 *La Esmeralda*, 4, Victor Hugo, Mlle Louise Bertin ; 14 novembre 1836.

570 *Stradella*, 5, E. Deschamps et E. Pacini, Niedermeyer ; 3 mars 1837.

571 *La Chatte métamorphosée en Femme*, ballet, 3, Duveyrier et Coralli, Montfort ; 16 octobre 1837.

572 *Guido et Ginevra ou la Peste de Florence*, 5, Scribe, Halévy ; 5 mars 1838.

573 *La Volière*, ballet, Mlle Thérèse Elssler, C. Gide ; 5 mai 1838.

574 *Benvenuto Cellini*, 2, L. de Vailly et A. Barbier ; H. Berlioz ; 3 sept. 1838.

575 *La Gipsy*, ballet, 3, de Saint-Georges et Mazilier, Benoist, A. Thomas et Marliani ; 28 janvier 1839.

576 *Le Lac des Fées*, 5, Scribe et Mélesville, Auber ; 1er avril 1839.

577 *La Tarentule*, ballet, 2, Scribe et Coralli, C. Gide ; 24 juin 1839.

578 *La Vendetta*, 3, Léon et Adolphe, H. de Ruolz ; 11 septembre 1839.

579 *La Xacarilla*, Scribe, Marliani ; 28 octobre 1839.

580 *Le Drapier*, 3, Scribe, Halévy ; 6 janvier 1840.

581 *Les Martyrs*, 4, P. Corneille, Nourrit et Scribe, Donizetti ; 10 avril 1840.

582 *Le Diable amoureux*, ballet, 3, de Saint-Georges et Mazilier, Benoist et Reber ; 23 septembre 1840.

583 *Loyse de Montfort*, cantate, E. Deschamps, Bazin ; 7 octobre 1840.

584 *La Favorite*, 4, Scribe, A. Royer et G. Waëz, Donizetti ; 2 déc. 1840.

585 *Carmagnola*, 2, Scribe, A. Thomas; 19 avril 1841.

586 *Le Freyschütz*, 3, traducteurs : E. Pacini, H. Berlioz, musique de C. M. de Weber ; 7 juin 1841.

587 *Giselle ou les Willis*, ballet, 2, de Saint-Georges et Albert (Decombe), Adam ; 28 juin 1841.

588 *La Reine de Chypre*, 5, de Saint-Georges, Halévy ; 22 décembre 1841.

589 *Le Guerillero*, 2, Théodore Anne, A. Thomas ; 22 juin 1842.

590 *La Jolie Fille de Gand*, ballet, 3, de Saint-Georges et Albert (Decombe), Adam ; le même jour.

591 *Le Vaisseau Fantôme*, 2, Paul Foucher, Dietsch ; 9 novembre 1842.

592 *La Péri*, ballet, 2, Th. Gautier et Coralli, Burgmüller ; 22 février 1843.

593 *Charles VI*, 5, Casimir Delavigne, Halévy ; 15 mars 1843.

594 *Dom Sébastien, roi de Portugal*, 5, Scribe, Donizetti ; 13 novembre 1843.

595 *Lady Henriette ou la Servante de Greenwich*, ballet, 3, de Saint-Georges et Mazilier, Flottow, Burgmüller et Deldevez ; 21 février 1844.

596 *Le Lazzarone*, 2, de Saint-Georges, Halévy ; 29 mars 1844.

597 *Eucharis*, ballet, 2, Léon Pillet, *** et Coralli, Deldevez ; 7 aout 1844.

598 *Otello*, de Rossini, 3, traducteurs : A. Royer et G. Waëz ; 2 sept. 1844.

599 *Richard en Palestine*, 3, Paul Foucher, Adam ; 7 octobre 1844.

600 *Marie Stuart*, 5, Th. Anne, Niedermeyer ; 6 décembre 1844.

601 *Le Diable à Quatre*, ballet, 3, de Leuven et Mazilier, Adam ; 11 aout 1845.

602 *L'Etoile de Séville*, 4, Hippolyte Lucas, Balfe ; 17 décembre 1845.

603 *Lucie de Lammermour*, de Donizetti, 3, trad. : A. Royer et G. Waëz ; 20 février 1846.

604 *Moïse au Sinaï*, ode-symphonie, Collin, Félicien David ; 21 mars 1846.

605 *Paquita*, ballet, 2, Paul Foucher et Mazilier, Deldevez ; 1er avril 1846.

606 *David*, 3, A. Soumet et F. Mallefille, Mermet ; 3 juin 1846.

607 *L'Ame en peine*, 2, de Saint-Georges, de Flottow ; 29 juin 1846.

608 *Betty*, ballet, 2, A. Duval et Mazilier, A. Thomas ; 16 juillet 1846.

609 *Robert Bruce*, pastiche, musique de Rossini, pâtissiers : G. Royer, A. Waëz et Niedermeyer ; 30 décembre 1846.

610 *Ozaï*, ballet, Coralli, C. Gide ; 26 avril 1847.

611 *La Bouquetière*, Hip. Lucas, Adam ; 31 mai 1847.

612 *La Fille de Marbre*, ballet, 3, Saint-Léon, Pugni ; 21 octobre 1847.

613 *Jérusalem* de Verdi, 4, pastiche, A Royer, A. Waëz ; 26 nov. 1847.

614 *Grisélidis ou les Cinq Sens*, ballet, 5, Dumanoir et Mazilier, Adam ; 16 février 1848.

615 *L'Apparition*, 2, G. Delavigne, Benoist ; 16 juin 1848.

616 *Nisida ou les Amazones des Açores*, ballet, 2, Mabille et Deligny, Benoist ; 20 aout 1848.

617 *L'Eden*, mystère, 2, Méry, Félicien David ; 25 aout 1848.

618 *La Vivandière*, ballet, Saint-Léon, Pugni ; 20 octobre 1848.

619 *Jeanne-la-Folle*, 5, Scribe, Clapisson ; 6 novembre 1848.

620 *Le Violon du Diable*, 2, suivi des *Fleurs animées*, ballet, Saint-Léon, Pugni ; 19 janvier 1849.

621 *Le Prophète*, 5, Scribe, Meyerbeer ; 16 avril 1849.

622 *La Filleule des Fées*, ballet, 4, de Saint-Georges et Perrot, Adam et de Saint-Julien ; 8 octobre 1849.

623 *Le Fanal*, de Saint-Georges, Adam ; 24 décembre 1849.

624 *Stella ou les Contrebandiers*, 2, ballet, Saint-Léon, Pugni ; 22 fév. 1850.

625 *L'Enfant prodigue*, 5, Scribe, Auber ; 6 décembre 1850.

626 *Paquerette*, ballet, Th. Gautier et Saint-Léon, Benoist ; 15 janvier 1851.

627 *Le Démon de la Nuit*, 2, Bayard et Arago, Rosenhain ; 17 mars 1851.

628 *Sappho*, 3, Augier, Gounod ; 16 avril 1851.

629 *Zerline ou la Corbeille d'Oranges*, 3, Scribe, Auber ; 16 mai 1851.

630 *Les Nations*, intermède, Th. de Banville, Adam ; 16 aout 1851.

631 *Vert-Vert*, ballet, 3, de Leuven et Mazilier, Deldevez et Tolbecque ; 24 novembre 1851.

632 *Le Juif errant*, 5, Scribe et de Saint-Georges, Halévy ; 23 avril 1852.

633 *Orfa*, ballet, 2, Leroy, Trianon et Mazilier, Adam ; 29 décembre 1852.

634 *Louise Miller*, de Verdi, traduction de Alaffre et E. Pacini ; 2 fév. 1853.

635 *La Fronde*, 5, Maquet et J. Lacroix, Niedermeyer ; 2 mai 1853.

636 *Elia et Mysis*, ballet, 2, Mazilier, H. Potier ; 21 septembre 1853.

637 *Le Maître-Chanteur*, 2, H. Trianon, Limnander ; 17 octobre 1853.

638 *Jovita ou les Boucaniers*, ballet, 2, Mazilier, Th. Labarre ; 11 nov. 1853.

639 *Le Barbier de Séville*, 4, Beaumarchais et Castil-Blaze, Rossini ; 9 décembre 1853.

640 *Bethly*, 2, Donizetti, traduction de H. Lucas ; 27 décembre 1853.

641 *Gemma*, ballet, 2, Th. Gautier et Mme Cerrito-Saint-Léon, Gabrielli 31 avril 1854.

642 *La Nonne sanglante*, 5, Scribe et G. Delavigne, Gounod ; 18 oct. 1854.

643 *La Fonti*, ballet, 2, Mazilier, Th. Labarre ; 8 janvier 1855.

644 *Les Vêpres siciliennes*, 5, Scribe et Duveyrier, Verdi ; 13 juin 1855.

645 *Le Corsaire*, ballet, 3, de Saint-Georges et Mazilier, Adam. En répétition.

646 *Santa Chiara*, 3, musique de S. A. R. Ernest II, duc régnant de Saxe-Cobourg-Gotha. En répétition.

647 *La Rose de Florence*, 3, de Saint-Georges, Biletta. A l'étude.

POST-SCRIPTUM.

Je bornais mes desirs à terminer cette longue campagne par un succès; Verdi se montre généreux au point de me fournir une éclatante victoire. Merci de la cadence finale. Une Altesse Royale me permet de montrer à l'horizon *Santa Chiara*, et de joindre les prédictions favorables de l'astrologue aux faits que l'historien vient d'enregistrer. *Santa Chiara* m'est déjà propice; en donnant un rôle à Roger, un rôle à créer, elle remplit le vœu que j'ai formé depuis cinq ans. J'espère une fois encore que notre chevalier gentil, le digne successeur d'Elleviou ne sera point lancé dans une forêt d'arquebuses, de claymores et de poignards, dans une officine de mort-aux-rats, dans les flammes d'un incendie. Faire naviguer notre Roger sur un océan de crimes et de catastrophes, drôleries trop ordinaires de notre Opéra, c'est promener la plus belle des sultanes dans un palanquin somptueux hermétiquement fermé. La belle des belles est là, vous le savez, mais nous sommes jaloux au point de vous cacher même le bout de son pied.

Paroliers, mes confrères, un rôle tragi-comique brillant, pour Roger! Je vous le demanderai sur tous les tons de la gamme.

Vous avez reconnu pour la centième fois l'heureuse influence d'un rôle nouveau. Grâce aux *Vêpres siciliennes*, la sultane Cruvelli est sortie de son palanquin; Sophie a pu joindre la splendeur immense, le délicieux charme de sa voix aux séductions de sa personne. Après avoir redit à contre-cœur ce que tant d'autres avaient dit, elle s'est révélée enfin et nous a lancé les traits que Verdi s'était préparés, mystérieusement réservés. Adroite et belle princesse, je ne vous croyais pas coquette rafinée à ce point. Gueymard a su tirer parti d'un rôle ingrat. Obin a posé largement les chants vigoureux de Procida. Comme le Mercure de Jean de Boulogne, Bonnehée est poussé par le vent du succès; il grandit chaque jour, et sa voix mélodieuse, puissante a mis des talonnières à ses pieds. En donnant plus de soin au style des *Vêpres siciliennes*, Verdi nous a traités en connaisseurs; sa partition est plus qu'un ouvrage heureux. Ajoutons au mérite du compositeur en disant que le livret est absurde.

C'était la jeune Œnone,
Fraîche comme un printemps.

Mais non, c'était le Printemps en personne sous les traits de Mlle Couqui, danseuse énergique, gracieuse, légère, ayant le physique du rôle, et que son premier pas a lancée au rang de nos ballérines de haut parage.

DIRECTION

DU THÉATRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA.

AUTORITÉ SUPÉRIEURE,

SON EXCELLENCE MONSEIGNEUR LE MINISTRE D'ETAT

ACHILLE FOULD.

MM. CROSNIER, administrateur général.
GIRARD, directeur de la musique, chef d'orchestre.
LEROY, directeur de la scène.
POTIER, chef du chant des sujets.
DIETSCH, chef du chant du chœur.
F. PRÉVOT, régisseur du chant.
PORTEHAUT, accompagnateur.
CH. PRÉVOT, accompagnateur.
BATTU, deuxième chef d'orchestre.
DELDEVEZ, troisième chef d'orchestre.
MAZILIER, premier maître de ballets.
PETIPA, second maître de ballets.
BERTHIER, régisseur de la danse.
LEBORNE, bibliothécaire, chef de la copie.
ROBIN, souffleur.
SACRÉ, machiniste en chef.
LORMIER, physicien.

ADMINISTRATION.

MM. Lamy, caissier.
Certain, inspecteur-général; deux inspecteurs.
Dupeuty fils, secrétaire particulier de M. Crosnier.
Avrillon, commis chargé de la comptabilité, détaché du Ministère de la maison de l'Empereur.
Piétri, commis d'ordre.
Lamarche, expéditionnaire.

MAGASIN.

MM. Lormier fils, chef d'habillement et dessinateur.
Albert, dessinateur.
Palissier, garde-magasin.
Lapouille, maître tailleur; 12 ouvriers.
Mme Liault, maitresse couturière; 15 ouvrières.
M. Boursier, perruquier ; 12 coiffeurs.

CONTROLE.

M. Leroux, controleur-général; 12 controleurs.

LOCATION DES LOGES.

M. Lanjallais.

SCÈNE, ORCHESTRE.

MM. Vauzel et Bisson, avertisseurs du chant et de l'orchestre.
Auguste et Georges, avertisseurs de la danse.
Mme Napias, tenant la feuille de l'orchestre.

PEINTRES.

MM. Séchan, Despléchin, Cambon, Thierry, Nolan, Rubé, Martin.

AFFICHES.

MM. Morris et compagnie, imprimeurs du Théâtre Impérial de l'Opéra, rue Amelot, 64.

CHANT.

Sopranes.

Mmes Cruvelli.
Laborde.
Poinsot.
Lafon.
Marié Dussy.
Delly.
Pouilley.
Fortuni.
Delisle.
Moreau-Sainti.

Contraltes.

Mmes Alboni.
Stoltz.
Sannier.
Dameron.

Ténors.

MM. Gueymard.
Roger.
Wicart.
Neri-Baraldi.
Poultier.

MM. Boulo.
Octave.
Aimès.
Kœnig.
Lucien.

Barytons.

MM. Massol.
Merly.
Marié.
Bonnehée.
F. Prévot.

Basses.

MM. Obin.
Depassio.
Dérivis.
Guignot.
Coulon.
Belval.
Fréret.

DANSE ET MIMIQUE.

Mmes Rosati.
Beretta.
Guy-Stéphan.
Robert.
Marmet.
Cucchi (Couqui.)
Forli.
Emarot.
Caroline.

Mmes Bagdanoff.
L. Marquet.
Nathan.
Quéniaux.
Legrain.
Pierron.
Lacoste.
Villiers.
Savel.

Mmes Aline.
Rousseau.
Laurent.

MM. Petipa.
Berthier.
Fuschs.
Mérante.
Bauchet.
Minard.

MM. Friant.
Addice.
Lenfant.
Cornet.
Dauty.
Pluck.
Petit.
H. Mazilier.

CHŒUR.

Prem. Sopranes.

Coryphée.

Mme Duclos.

Mmes Montellier.
Bengraff 2e.
Morlot.
Garrido.
Lemarre.
Marcus.
Albertini.
Mariette.
Jobert.
Prély.
Hirschler.
Courtois.
Odot.
Bertin.
Esther.
Camille.
Planquette.
Lefebvre.
Landais.
Girard.
Champon.
Granier.
Lourdin.
Parent.

Sec. Sopranes.

Coryphée.

Mme Bengraff 1re.

Mmes Baron.
Tuffeaut.
Jacques.
Tissier.
Vaillant.
Ghiringhelli
Charpentier.
Gouffier.
Cusse.
Blanche.
Déjazet.
Orelle.
Kontzag.
Dargis.
Damade.
Bernard.

Enfants.

Voignier.
Legros.
Deborchgrave.
Laurent, ainé.
Belliard.
Laurent, jeune.
Charpentier.
Kowaski.

Prem. Ténors.

Coryphée.

M. Chazotte.

MM. Louvergne.
Caraman.
Cresson.
Desdet.
Bresnu.
Laissement.
Sanson.
Laforge.
Marty.
Dupuis.
Fréminet.
Paris.

Seconds Ténors.

Coryphée.

M. Donzel.

MM. Robert.
Foy.
Marin.
Laborde.
Couteau.
Munier.
Lalande.
Hénault.
Blanc.
Bay.

Prem. Basses.

Coryphée.

M. Noir.

MM. Canaple.
Hano.
Delahaye.
Baucourt.
Hennon.
Gentile.
Margaillan.

Secondes Basses.

MM. Georget.
Mouret.
Poppé.
Eugène.
Boussagol.
Barbentéguy.
Marjollet.
Menoud.
Jary.
Van-Hoof.
Danel.
Fayet.

BALLET.

Coryphées.	1er QUADRILLE.	2me QUADRILLE.	3me QUADRILLE.
Mmes Rousseau.	Mmes Pillevoix.	Mmes Fontaine.	*Enfants.*
Mercier.	E. Rousseau.	Jousse.	Errivaut 2.
Troisvallets.	Giraud.	Letourneur.	Fiocre 2.
Schlosser.	Errivaut 1.	Pottier.	Thiberg.
Mauperin.	Buisson.	Lami.	Devaux.
Révolte.	Vibon.	Barat.	Andrieux.
Simon.	Dujardins.	Gamblom.	
Gaugelin.	Ynemer.	Châtenay.	
Poussin.	Chassagne.	Villeroy.	
Mathé.	C. Lefèvre.	Cretin 2.	
Cretin 1.	Ducimetière.	Poral.	
Cellier.	Mortier.		
	Maloubier.		
Suppléments.	*Suppléments.*	*Suppléments.*	*Suppléments.*
Danse.	Alvarez.	Fiocre 1.	Beaugrand.
Chambret.	Gallois.	Rébard.	Parent.
Cassegrain.	Paget.	Deléonet.	
Danfeld.	Bouin.		

Plus 13 comparses et 4 de supplément.

1er QUADRILLE.	2me QUADRILLE.	3me QUADRILLE.	
MM. Charansonnet.	MM. Sciot.	MM. Duhamel 2.	Plus 14 hommes comparses dont 4 écuyers.
Raimon.	Millot.	Barbier.	
Caron.	Monfallet.	Pissarello 2.	
Goéthals.	Pissarello 1.	Leroy.	
Duhamel 1.	Estienne.	Duport.	Machinistes, 66.
Geandron.	Darcourt.	Mami.	Ouvreurs, 8.
Libersac.	Fanget.	Bertrant 1.	Ouvreuses, 33.
François.	Bion.	Bertrant 2.	Surnuméraires, 6.
	Lagrous.	Gabillot.	
	Michaux.	Berthier.	
	Meunier.	Bretonneau.	
	Gondoin.	Mouttet.	
	Lefèvre.	Obry.	
	Carré.		

ORCHESTRE.

PREMIERS VIOLONS.

MM. Leudet.
Claudel.
Landormy.
Saenger.
Périer.
Mainvielle.
Altès, jeune.
Chéri.
Gout.
Ferrand.
Deloigne.

SECONDS VIOLONS.

Millault.
Rochefort.
Dubreuil.
Venettoza.
Philip.
Ropicquet.
Thibout.
Tolbecque.
Lebrun.
Lamoureux.
Lancien.

VIOLES.

Viguier.
Adam.
Gard.
Henricet.
Fridrich.
Millault 2.
Givre.
Bernard.

VIOLONCELLES.

Desmarest.
Norblin.
Marx 1.
Jouet.
Marx 2.
Tilmant.
Pilet.
Dufour.
Sauvaget.
Guérout.

VIOLONARS.

Guillion.
Sauzay.
Gouffé.
Pérot.
Verrimst.
Mante.
Bourdeau.
Pasquet.

FLUTES.

Dorus.
Altès, ainé.
Leplus.

HAUTBOIS.

Cras.
Barthélemi.
Corret.

CLARINETTES.

Leroi.
Rose.
Duprez.

BASSONS.

Cokken.
Divoir.
Verroust.
Villaufret.

TROMPETTES.

Dubois 1.
Dubois 2.
Forestier.
Hermans.

CORS.

Mohr.
Rousselot.
Duvernoy.
Urbin.
Halary.

TROMBONES.

Dieppo.
Simon.
Dantonnet.
Lahou.

HARPISTES.

Dretzen.
Gillette.

TIMBALIER.

Prévost.

TIMBALIER-TAMBOUR.

Semet.

CYMBALIER.

Tardif.

GROSSE CAISSE.

Cailloué.

TRIANGLE.

Hénon.

ÉPILOGUE

Les paroliers français, n'ayant pas le sentiment de la mesure et du rhythme, écrivent leurs livrets d'opéras en prose.

De cette licence naissent, pour le musicien :

L'impossibilité de composer un air, un duo bouffe, note et parole, d'une allure rapide, brulante, moyen victorieux que les Italiens emploient avec tant de succès;

L'impossibilité d'accorder une mélodie gracieusement rhythmée avec des versets qu'un littérateur sans oreille a privés de mesure et de rhythme; discordance qui rend les paroles de nos opéras inintelligibles, si le musicien n'a pris soin de gater sa mélodie pour l'ajuster à l'irrégularité des versicules. S'il l'a gatée, vous aurez nécessairement de la musique en prose;

L'impossibilité de composer un morceau concerté dont tous les interlocuteurs attaquent à leur tour une phrase identique à l'égard du rhythme et de la rime; phrase qui va figurer à merveille dans les ensembles, lorsque le musicien l'emploiera comme demande et réponse avec l'intervention du chœur. Tous les *adagio*, les *andante* ravissants que vous applaudissez dans les opéras italiens : *Ti parli l'amore*, *Incerta l'anima*, d'*Otello ; Qual mesto gemito*, de *Semiramide*, et mille autres sont disposés de cette manière.

A ces impossibilités, il serait facile d'en ajouter plusieurs que l'ignorance ou la paresse ne manque pas d'attribuer aux vices de notre langue; vices qu'elle n'a jamais eus, mais qu'on se plaît à lui préter, afin d'excuser l'insigne maladresse des écrivains qui ne savent pas la mettre en œuvre.

J'ai voulu prouver à la France entière que la langue française si décriée, si cruellement vilipendée, à toutes les époques, par les Français, à l'égard de la musique, ne méritait pas ce genre de réprobation, et qu'elle pouvait offrir aux musiciens tous les avantages de rhythme et de mesure qu'ils rencontrent dans l'italien et le provençal. Les paroliers ne m'auraient pas compris, je fus donc obligé de me batir un livret sur lequel je composai la partition d'un opéra, double travail que l'on a partout refusé, rejeté, dédaigné sans en connaître un vers, une note. Il est des œuvres qu'on se défend bien de regarder, encore moins d'examiner, tant on craint d'y rencontrer quelque chose de bon.

C'est l'auteur que l'on juge et non pas son ouvrage.

Et pourquoi m'a-t-on mis au ban de l'empire musical? pourquoi mon nom est-il en horreur au monde, au point que

Les auteurs effrayés le rejettent loin d'eux?

C'est parce qu'ils m'ont forcé de composer un tout dont ils ne peuvent faire que la moitié. C'est parce qu'un succès de paroles et musique, obtenu par un seul auteur offenserait doublement les fabricants privilégiés. On a bien voulu me permettre de produire en scène le livret de *la Brinvilliers*, mais défenses m'ont été notifiées d'en écrire la musique; M. Scribe vous le dira. Pourquoi me l'a-t-on défendu? parce qu'on savait que cette musique aurait été bonne. Si l'on avait pu croire le contraire, on m'eût ouvert le parc à deux battants, afin de pousser la bête noire vers l'impasse où devait sonner un halali bruyant pour célébrer sa chute.

Le retrait subit du répertoire, telle est la catastrophe prête à frapper le directeur assez imprudent pour mettre en scène le moindre opéra du parolier-musicien. Le directeur des Opéras-Comiques et Lyriques a toujours en main quelque ouvrage de ma façon, et je suis parfaitement tranquille sur le dépot confié. Je sais où dort Jeanne, et Jeanne rentre chez moi comme elle en était sortie. Cet échange de civilités n'est pas sans agréments. Je dois rendre une entière justice à M. Perrin, et le remercier

de ses intentions bienveillantes. Après avoir lu, complètement examiné les trois actes d'une pantalonnade, que j'intitule *Choriste et Liquoriste,* il en a ri de bon cœur, et n'a pas fait mystère de l'approbation qu'il lui donnait. Un musicien, ami commun, recevant cette confidence lui dit : — Je connais la partition de Castil-Blaze, elle vaut mieux que son livret. Faites-en l'essai. — Je le veux bien... ; mais, je n'ose pas. »

Je n'ose pas! voilà donc un directeur de spectacles qui n'est pas libre de ses actions. *Je n'ose pas!* et ce même directeur est contraint d'*oser* livrer au public, parmi des ouvrages fort agréables, de honteuses rapsodies qui lui sont imposées. Un théâtre unique, fût-il en deux ou trois volumes, est trop facile à cerner, à bloquer de toutes parts. Les assiégeants dictent des lois à l'assiégé; seul contre dix, contre vingt, contre cinq cents, menacé de se voir couper les vivres, *il n'ose pas.* Lorsque dix-huit théâtres de Paris étaient ouverts aux musiciens français, le blocus était impossible; tous les directeurs *osaient;* aucun théâtre n'était cerné, dominé, maîtrisé, mis en séquestre, en état de siège. Tous les Français pouvaient faire preuve de talent, de génie, et notre répertoire s'augmentait de 47 grands opéras en dix ans. Le privilège en a laissé filtrer 6 en un demi-siècle. Cela vous paraît-il concluant?

Si vous n'avez pas de musiciens, c'est que les voleurs ne vous permettaient pas d'en avoir. Ferais-je cet humiliant aveu s'il n'était pas nécessaire pour justifier la nation française? Voyez MOLIÈRE MUSICIEN, tome II, pages 261 à 286.

Il vous souvient de ce gentilhomme que sa femme poursuivait en invoquant le texte *De frigidis et maleficiatis*, tandis qu'une bachelette demandait réparation d'une injure peu réparable, disant : — *Creditur virgini se gravidam confitenti.* Il semble que ce gentilhomme devait gagner au moins un de ces deux procès; point du tout. Les mêmes juges cassèrent son mariage pour cause de froidure extrême, en le déclarant père de l'enfant anonyme. Deux procès pareils à ceux-là m'ont été suscités en musique, je les ai perdus l'un et l'autre, mais non pas devant le même tribunal.

Obligé de signer mes compositions des noms de *Generali, Borghi, Mosca, Federici,* pour les mettre à l'abri des traits de l'envie, de la réprobation systématique et furibonde qui les menaçait, je restai longtemps étranger au monde fabricant de musique. Cet incognito me plaisait, me délectait. Les bravos, les applaudissements prodigués par l'Odéon et le Conservatoire à des œuvres que l'on eût sans pitié condamnées, sifflées, lacérées si l'auteur en avait été nommé, ne vous semblent-ils pas d'une originalité piquante? Cet hommage empressé, naïf, impartial si jamais il en fut, me réjouissait doublement. La situation était dramatique et plaisante. Elle finit par devenir burlesque au point que la bombe éclata. Weber et Beethoven reçurent les étrivières, une volée de bois vert que l'excellent orchestre de l'Odéon adressait à mes épaules.

Vous le savez très-bien, vous le savez depuis longtemps; on m'avait fait honneur de la marche d'*Euriante,* de la villanelle délicieuse de la *Symphonie pastorale!* et ces deux chefs-d'œuvre furent aveuglément bafoués parce qu'à la sourdine on m'accusait de les avoir composés! Benoite et ravissante calomnie! douce rosée, quel baume tu répandis sur mon ame en proie au *tremolo* d'une gaieté fougueuse et comprimée! Un chœur de chasseurs, amené par ce brillant prélude, excita des transports d'enthousiasme à l'Odéon, au Conservatoire; on desira l'entendre une seconde fois : nos illustres l'attribuaient à Weber!

En nommer l'auteur véritable, c'eût été frapper de mort subite un chœur devenu favori; mais je dus protester vivement contre l'injure, l'affront qu'ils venaient de faire à Weber, à Beethoven; à Weber surtout! puisqu'ils l'affublaient d'*un manto d'asino,* de l'œuvre chétive d'un musicastre. Cette explosion me nuisit infiniment; des soupçons s'élevèrent, la mine fut éventée. L'envie agit avec mystère, et, changeant de batterie, s'aventura jusqu'à dire que j'étais capable de composer un opéra tout entier, qu'il fallait se méfier de l'arrangeur fabricant, et que le moyen le plus sûr était de se liguer pour lui défendre l'abord des théâtres lyriques.

Ces manœuvres restèrent secrètes, le public ignorait la mésa-

venture de Weber, de Beethoven. Lorsque le trompeur garde le silence, croyez que le trompé ne chante pas du tout.

Sur la rive gauche de la Seine on m'accusait hautement d'être musicien expert. Je pouvais m'en consoler puisque le titre de *croque-note* ne m'était pas encore contesté sur la rive droite. Voilà ce qui me procura la bonne fortune que je dois vous conter. *Si raccomanda questa! Oh! che boccone da gigante!*

La scène est à Paris, au Théâtre-Italien, sur une banquette du corridor oriental des premières loges. Époque : février 1835. Nombre des personnages : deux. Je compte des pauses en attendant ma réplique.

—L'Italie ne nous envoie aucune *opera buffa* nouvelle, c'est un genre qui se perd. Lablache ne peut plus représenter Figaro dans *il Barbiere de Siviglia ; la Prova d'un' opera seria* est usée au dernier point, il nous faut absolument une *opera buffa, buffonissima* pour le bien précieux Lablache; un rôle allègre, exhilarant, qui domine la pièce, et nous avons compté sur vous.

— Pour le livret; oui, la chose est faisable.

— Pour le livret et la partition.

— *Burlate, signor mio, burlate ;* y pensez-vous ?

— Un acte, *una farsetta.*

— Quand ce ne serait qu'une scène; merci. Votre public repousse avec horreur la musique italienne des Français. Non et mille fois non! Des livrets tant qu'il vous plaira, mais pas une seule note de musique.

— Nous vous donnons Lablache, Tamburini, Rubini, Giulia Grisi.

— Raison de plus pour être immolé sur-le-champ et sans pitié. Vos dilettantes furieux verront avec indignation que l'on ait prodigué de tels virtuoses pour l'exécution d'une musique d'avance condamnée.

— Je mettrai ces dilettantes sur le bon chemin; ne règlent-ils pas leur opinion sur la mienne? Vous avez de la gaieté, de la verve, du talent; en faut-il davantage pour une *opera buffa*, pour un acte? »

Ce discours flatteur redit, amplifié; cette amorce dorée, su-

crée vingt fois en quarante jours; ce prélude appuyé vivement par les deux acolytes de l'orateur, finit par me décider à tenter l'aventure. Quand on veut me séduire, je succombe toujours. Seul contre trois, il me fallut céder. Les sifflets ne m'ont jamais effarouché; un de mes plus grands bonheurs au théâtre était sorti de la tempête horrible qui vint d'abord fracasser *Robin-des-Bois*. En avant! me dis-je, en avant! et j'écrivis une opérette ayant pour titre *la Tarantola*. Être sifflé dans un théâtre de Paris! être sifflé même à petit carillon! connaissez-vous le prix d'une faveur si chère, d'une béatitude que tant de musiciens français desirent, sollicitent en vain pendant leur vie entière? Il vaut bien mieux prêter sur gage que de prêter sur rien! Arrangez comme il vous plaira ce mot charmant de Turcaret.

Lablache venait de se diriger sur Londres avec ses compagnons, il y reçut mon livret, qu'il renvoya muni de son approbation et de notes judicieuses, indiquant des corrections que j'exécutai. La pièce alors fut, *par les directeurs*, confiée à M. Briccolani, qui la traduisit en vers italiens, et j'écrivis ma partition. Je soumis ce travail au grand maître, et profitai de ses conseils. Doublement approuvé, l'ouvrage fut copié, mis à l'étude au retour de nos virtuoses.

Quatre personnages principaux : chacun avait sa cavatine, un duo pour Lablache et Tamburini; un duo pour le ténor et la *prima donna;* un trio pour les trois hommes, quelques ensembles, un finale, telle était la disposition de *la Tarantola*.

Tadolini tenait le piano, Panseron dirigeait le chœur; à la onzième répétition, la pièce était sue et marchait à ravir. Le duo des basses, la cavatine de Lablache, celle de Rubini, le finale obtenaient une faveur particulière; mais le grand trio, chanté par Rubini, Tamburini et Lablache produisait un effet inouï, victorieux, entrainant, fulminant. Ces voix, que l'on n'avait pas encore réunies dans un trio concerté, se posant sur un *adagio* sans orchestre, roulant plus tard ensemble en imitations chaleureuses, en accords plaqués, à fond de train, à plein tuyau, malgré leur allure rapide, formaient une tempête, un orage harmonieusement sonore dont les rafales tenaient du prodige. Ces

chanteurs merveilleux animés, séduits, évertués par leurs propres accents, après avoir dit et redit ce trio dans nos exercices *prolongés à plaisir!* opérant enfin leur retraite, se reposaient à chaque palier pour faire tonner encore leur ensemble sous la voute retentissante. Hélas! ces trésors de suave et d'énergique sonorité, ces roulades à trois magiquement rapides, que nul au monde n'avait entendus, que nul dans l'univers ne peut plus ouïr, n'avaient alors pour auditeurs que le concierge du théâtre, l'écaillère assise à la porte, mais alerte à la réplique, et celui qui vous raconte ce miracle.

Un acte, un seul acte! réunissant quatre virtuoses de cette force et manœuvrant dans le finale, dans le trio surtout, avec une puissance, un charme, une fougue dont ils n'avaient pas encore pu donner d'exemple; une opérette produisant quatre chanteurs admirés dans cinq morceaux ajustés à leurs voix de géants, écrits sous leur dictée; cette *farsetta* si bien sonnante eût-elle été composée par Mosca, Lebrun, Federici, Monpou, que dis-je? par un membre de l'Institut! ce prodige inouï, ce phénomène d'exécution vocale devait triompher, aller aux nues, *alle stelle.*

Et voilà précisément ce que l'on redouta, ce qu'on voulut éviter à tout prix, quand on eut pressenti, jugé l'effet de l'œuvre nouvelle, en assistant à sa douzième répétition : les précédentes ayant été faites sans témoins.

On s'était enferré!

Ne doutant pas de la faiblesse présomptueuse d'un musicastre gazetier, comme tout feuilletoniste en G Ré Sol, ayant la manie de fabriquer des opéras, on croyait lui ménager une chute ignominieuse au point de lui casser les reins et la plume, de le démonétiser, de le réduire à filer sans tambours ni trompettes, pour aller se cacher dans une tanière du mont Ventour. Traducteur fortuné du répertoire italien, journaliste disant trop souvent la vérité sans voile et même un peu brutale, je molestais doublement une administration puissante qui voulait en finir par un coup d'éclat, et se défaire de moi par des moyens honnêtes. Jugez de son désappointement lorsqu'elle vit un succès brillant, inévitable! surgir de son plan de campagne organisé pour la défaite!

Si le tour avait réussi, croyez que la presse unanime l'eût trouvé charmant, ingénieux, de bonne guerre. Voilà pourtant comme nous nous aimons!

Lorsqu'une roche d'acier lui barre le chemin, le vagon décrit une courbe. Lorsqu'un procès est sur le point d'être gagné, l'adverse partie a recours aux exceptions dilatoires. Le divan italien, le triumvirat ne pouvait pas décemment, prudemment, repousser un ouvrage *de journaliste* commandé, trois fois approuvé, muni des applaudissements réitérés des virtuoses, des chefs du chant, et même du portier, de l'écaillère! Un succès malencontreux, dépitant le menaçait, que faire?

— *Il caso è serio!* dit le spirituel avocat, *ma credete* non *si farà, nò, nò.* » Ce prélude consolateur ayant rassuré ses acolytes, il m'adressa le discours melliflue que je vais rapporter.

— L'ouvrage est charmant, délicieux, plein d'esprit et de verve bouffonne, d'un effet certain. L'introduction, le duo des basses, le trio, le finale méritent des bravos sans fin. *La Tarantola* SERAIT pour nous un bijou précieux, un petit chef-d'œuvre, si mes associés n'y remarquaient un défaut capital.

— Lequel? dites.

— Il n'a qu'un seul acte.

— Et c'est précisément ce que vous m'avez demandé.

— Je le sais.

— J'ai suivi ce programme.

— J'en conviens, et suis la cause de l'embarras où cet acte va nous jeter.

— Il doit remplacer *la Prova d'un' opera seria*, et *la Prova* n'est pas d'une plus longue durée.

— D'accord, mais elle ne nous prend que Lablache, tandis que Rubini, Tamburini vont se joindre à lui dans *la Tarantola.* Un acte de *Mosè*, d'*Otello*, de *Romeo* devra nécessairement précéder votre *farsetta;* nos chanteurs d'élite seront obligés de figurer dans tous ces fragments et dans *la Tarantola,* de changer d'habits, d'aller en scène tous les jours, et c'est vraiment impraticable.

— Vous auriez dû prévoir...

— Eh! sans doute; j'ai tort, grand tort, mais le mal n'est heureusement pas sans remède. Ajoutez un second acte à la pièce, elle tiendra toute la durée du spectacle, et nous marcherons librement alors.

— Mais on n'ajoute pas un acte à celui qui doit le précéder, comme on ajoute un cheval de renfort à l'omnibus des Batignolles. Mon œuvre est complète, un acte de plus me force de la démolir pour la reconstruire, et le temps va nous manquer.

— Si le 31 mars arrive trop tot, nous ouvrirons la saison prochaine par notre joyeuse et gaillarde *Tarantola*. Sa place est marquée, d'avance retenue, assurée, attendez avec confiance, et je vous réponds que tout ira bien, que tout ira mieux. »

Ces observations très justes n'auraient pas été faites, si, comme on l'espérait, la pièce avait dû tomber en étant saccagée dès le premier soir. La prudence de l'orateur ne sommeillait point, tout paraissait merveilleusement organisé; nos répétitions flambantes vinrent déranger, ruiner ce plan, il fallut recourir à d'autres moyens. La bête noire n'était pas aussi stupide qu'on se plaisait à l'imaginer.

Je renversai donc livret et musique. Trois actes sortirent de ce travail, et la pièce en devint meilleure. Le finale, surtout le grand trio se déployèrent plus à l'aise dans un cadre moins rétréci. M. Briccolani se remit à l'œuvre, et fit une autre version italienne.

Je livrai ma seconde partition que l'on recopia d'un bout à l'autre : la refonte avait été générale. *Mes* chanteurs étaient revenus d'outre-mer en apportant un *Malek-Adhel* de Costa. Les répétitions de cet ouvrage ayant été, *disait-on*, commencées à Londres, il fallait expédier lestement et d'urgence un opéra que son auteur avait escorté jusqu'à Paris. Mlle Grisi tenant le rôle principal dans ce *Malek*, on me donna Mme Taccani, virtuose charmante, qui pour le genre bouffe était bien préférable à la sérieuse Giulia. Le *Malek* tomba lourdement, il faut lui rendre cette justice; mais il tomba trop tard, et les trois actes de *la Tarantola*, qu'il fallut apprendre de nouveau, pouvaient difficilement éclore avant la fin de la saison. L'homme aux expédients

proposa d'en revenir alors à notre acte primitif, qui devait franchir librement le détroit. *Che invenzione prelibata! bravo, bravo!* Savait-il que toutes les parties de chant et d'orchestre en avaient été détruites ? il est permis de le croire.

Me voilà donc renvoyé *forcément!* à l'année suivante. Je m'étais régalé d'excellentes et nombreuses répétitions, et disais comme Isabella de *l'Italiana in Algeri :* — *Sarà quel che sarà,* » comme don Magnifico : — *Io mi pongo ad as.... pettar.* » Un ami dévoué, le candide Rubini, m'avait révélé depuis six mois le mystère, ce qui ne m'empêchait pas d'aller toujours en avant, jusqu'au moment où je pourrais démasquer une diplomatie conduite avec autant de largesse, d'art que de persévérance.

Je n'éprouvai pas la moindre surprise en voyant *Ildegonda*, trois actes de Marliani, prendre la place de *la Tarantola* quand la saison de 1837 s'ouvrit. Le zèle de Mlle Grisi pour cette œuvre en activa les répétitions. Les efforts héroïques, surhumains qu'elle fit pour amener, remorquer *Ildegonda* jusqu'à sa troisième et dernière exhibition, m'avaient réservé, ménagé le temps nécessaire pour déployer mes trois actes commodément. Le médecin Tant-Pis avait opéré sa retraite vers l'Italie; maître du terrain, je nageais en pleine eau, quand le feu dévora le théâtre et mes espérances. 14 janvier 1838.

Comme une salamandre, *la Tarantola* sortit de ce volcan non pas plus brillante et plus belle, mais noire comme une taupe, à l'extérieur du moins. Je puis vous montrer 150 kilogrammes de cet opéra si bien chauffé, bruni, qui devait terminer de longues et curieuses infortunes par un éclair de bonheur.

— Comment se peut-il, direz-vous, qu'une administration ait pris tant de soins, ait payé deux fois un traducteur italien, ait acquitté deux fois des frais énormes de copie, ait arrêté de sublimes chanteurs à d'inutiles et longues études pour un ouvrage qui devait être noyé le jour même de son exhibition? »

Je vous rappellerai d'abord que cette administration s'était enferrée, étourdiment enferrée jusqu'à la garde; qu'elle voulut cacher sa mésaventure tout en me barrant le chemin par les moyens dont elle pouvait sans effort et largement disposer. N'a-t-on pas

vu des souverains bruler des villes de leur empire, faire sauter des ponts, et noyer une flotte seulement pour boucher un trou?

La moralité de l'apologue est connue. Au point où nous en étions au 15 novembre 1835, si ma pièce avait dû tomber, quatre jours suffisaient pour obtenir cet heureux résultat. Il est donc certain que l'addition d'un acte, les délais réclamés, les accrocs suscités, les opéras interposés, les promesses jetées au vent, les études inutiles et les dépenses noblement sacrifiées, toute cette diplomatie occulte, astucieuse, avaient pour but d'éloigner un succès brillant, menaçant, odieux; de l'esquiver en fatiguant l'adversaire au point de le forcer d'abandonner la partie. Cela vous paraît-il assez clair?

Si j'ai quelque renom, c'est qu'on a pris soin de me le faire. On a bien voulu me donner une importance que je ne pouvais acquérir. On m'a placé, malgré moi, sur un pavois fort original; et, s'il m'est permis de finir joyeusement un récit lamentable, je vous dirai, d'un ton de premier comique :

Plus le coupable est grand, plus grand est le supplice.

Puisqu'une femme jeune, belle, charmante peut se consoler d'être devenue affreuse, épouvantable; se consoler au point de nous chanter :

Si je perds la douceur d'être l'amour du monde,
J'ai le plaisir nouveau d'en devenir l'effroi;

je puis fort bien suivre l'exemple de Méduse, et me résigner au sort que l'on m'a fait. Inhibitions et défenses de produire sur nos théâtres mes livrets et mes partitions m'ont été signifiées; j'ai mis en scène les drames, la musique des autres, et les ai colloqués en parties doubles sur mon budget. Si ce n'est pas du génie, c'est au moins de l'esprit; Jules Janin vous le redira.

Comme Figaro, ma gaieté ne m'a jamais abandonné.
Comme Rosine, je me suis moqué de toutes les colères.
Comme Bartholo, je ne suis pas honteux.
Ce qu'on m'a fait, je vous l'ai dit, prouvé.
Ce que j'ai fait, je le mets sous vos yeux.
Jouons cartes sur table : voyez, comparez et jugez.

La Tarantola, Strette du finale, (Planches n° 104.)
Cavatine de Rubini, 105.
Fragment du grand trio, 106.
Cavatine de Lablache, 107.

parodiée et devenue air de ténor; sa mélodie, écrite pour la basse, ayant été pointée. L'effet principal de cet air, note et parole, doit s'élever de l'orchestre, il importait de ne pas en affaiblir les jeux au moyen d'une transposition au grave.

Berceuse provençale de *la Tarantola*, 132.

Le duo, note et parole, de *Belzébuth*, 120,
ne doit son extrême et lucide rapidité qu'à la disposition régulière des mots. Je les ai combinés à l'inverse des quatrains accoutumés, pour donner trois vers masculins, suivis d'un quatrième dont la rime douce va s'éteindre par l'élision. Cet artifice enlève tous les obstacles que la voix pourrait rencontrer. La chaîne du discours est sans repos, elle serait sans fin s'il ne fallait amener une conclusion.

Chanson à boire de *Belzébuth*, 121.

Quand d'un | seul trait | j'ai vidé | mon grand verre, |
S'il faut | chanter, | j'aime cet | instrument; |
Comme à | l'oreil | le à mon cœur | il sait plaire, |
Et l'œil | se mi | re en ce pur | diamant. |
Cet harmonica | joyeux et brillant |
Frappe la mesu | re et toujours sonnant, |
Vient donner aux voix | un accord charmant, |
C'est bien le meilleur | accompagnement.
Guiterne et | vi. . . . . olon, |
Hautbois, flûte | et. . . . . basson, |
N'ont pas ce | jo. . . . . li son, |
Et je pré | fère
Mon | verre. |

Trois rhythmes différents sont réunis, combinés dans ce couplet : quatre vers de dix, mesurés par deux et deux, trois et trois syllabes; quatre vers en taratantara; trois glissades à l'italienne, à l'anglaise, si l'on veut, (*sdruccioli*) et deux féminins, pour la tenue ou braillade favorite des chantres de cabaret.

Ces exemples offerts sous les numéros 117, 120, 121, prouvent, démontrent que le français gouverné par un écrivain dont l'oreille n'est pas insensible aux élégantes et capricieuses figures du rhythme, peut affronter les difficultés que nos paroliers disent *insurmontables*, et produire librement tous les effets qui semblaient n'appartenir qu'à la poésie italienne, anglaise, etc.

Difficultés insurmontables! pour vous docteurs de l'Université, membres de l'Institut, fabricants de prose rimée, qui n'avez jamais étudié, compris, connu l'anatomie de votre langue. Pour vous, qui venez de joindre l'exemple au précepte, de confesser naïvement votre ignorance, afin de corroborer la thèse qu'il vous plaît de soutenir au détriment d'un idiome que vous devriez protéger. Ne pouvant traduire en français le *God save the Queen*, vous l'avez mis en latin. Une hymne religieuse du culte protestant chantée avec la plus grande solennité, chantée en latin devant le lord-maire de Londres, le 10 juin 1855, à Paris, est une facétie que votre maladresse bien constatée pouvait seule excuser. Les journalistes, les historiens se sont empressés d'enregistrer un fait si mémorable.

Le *God save the Queen* présente, en sept petits vers, cinq terminaisons à glissade, *sdrucciole*, dont nos académies ne connaissent pas le mécanisme, l'immense valeur, puisqu'elles affirment que le *sdrucciolo* n'existe point dans le français (1). Faut-il s'étonner qu'elles n'aient pas trouvé dans leur sein un poète

---

(1) — La langue française n'a point de mots de cette espèce. » CHORON, *Rapport présenté au nom de la section de musique, adopté par la classe des Beaux-Arts de l'Institut impérial de France, dans ses séances du* 18 *avril et des* 2 *et* 9 *mai* 1812, *sur un ouvrage, etc., de Scoppa.* Signé les commissaires : Gossec, Grétry, Méhul, A. Choron, rapporteur. Paris, Didot, 1812, in-4 de 9 feuilles et demie, page 7.

Trois séances complètes! Ce n'est point à la légère que notre Institut a dépossédé la langue française d'un millier de mots infiniment précieux pour notre poésie lyrique. *Admirer, glorieux, sentiment, désarmer, réveiller, merveilleux, pres-sentiment, ca-pricieux, ennobli, vanité, re-ligion, déplaisir, volupté, châtelain, maîtriser, pâlissant, étendart, favori, radieux, violon*, et

capable d'ajuster sept rimes sur l'hymne d'Henri Carey, que plusieurs attribuent encore à Lulli, à Haendel? Et pourtant cette hymne avait été déjà traduite en français pour les demoiselles de Saint-Cyr, qui la chantaient du temps de Louis XIV. Voyez les *Mémoires de la duchesse de Perth.*

Les numéros 115 à 131 offrent un accord parfait des paroles avec les notes ; point de mots estropiés ou frappant faux, à la Meyerbeer ; le vers français trouve toujours un vers musical prêt à le saisir, à le chanter sans lui faire violence. Comme, depuis soixante ans, les opéras musiqués par tous nos maîtres sont écrits en prose plus ou moins rebutante, je me vois forcé de prendre ces exemples dans mes œuvres dramatiques.

Des fragments de symphonie, de sonates, de quatuors de violons, deviennent musique vocale au moyen des paroles qu'un adroit parodiste leur adapte. Le rhythme, le sentiment, la couleur de ces œuvres instrumentales doivent être fidèlement observés, conservés, reproduits par l'auteur des vers amenés sous leur mélodie. La mesure de ces paroles sera toujours indiquée par les vers musicaux chantés par l'embouchure, l'archet ou le clavier : remarquez-le bien! Jugez si la musique doit se révolter lorsque nos paroliers ne lui donnent que de la vile prose! On trouvera des exemples de ce travail de traducteur, d'arrangeur, de parodiste et de pâtissier dans les air, trio, duo, chœurs, etc., portant les numéros 21 et 107 à 114. Si des critiques ont attaqué, condamné, réprouvé ce genre de travail, estimé des musiciens, c'est que ces mêmes critiques étaient merveilleusement incapables d'en aborder les difficultés.

---

tous les autres dactyles français ne sont-ils pas des *sdruccioli*, notés, scandés, martelés, aussi bien caractérisés que *glorious*, *vic-torious*, *Pesaro*, *Napoli*, *di-mentico?* Je pourrais ajouter encore ceux que l'on obtient par la réunion de deux mots : *dites-moi*, *joli son*, *il a fait.*

Un Provençal vous redira qu'il n'est rien d'impossible avec le français, comme avec les Français. Tâchez d'apprendre votre langue, et vous serez un jour de mon avis. MOLIÈRE MUSICIEN, que vous ne comprenez pas encore, vous servira de guide pour amender grammaire, dictionnaire et traité de versification.

Le digne successeur de Weber, le flambeau de l'Allemagne, dont l'éclat n'a brillé qu'un instant, le musicien illustre que nous avons trop tot regretté, Mendelssohn-Bartholdy nous a légué, parmi des œuvres admirables, nous a légué des *Romances sans paroles*, et l'Europe l'a proclamé l'inventeur de ce genre nouveau. L'Europe a tort, ce brevet d'invention nous appartient.

En effet, le beau mérite de produire des *Romances sans paroles*, quand la France, depuis deux siècles, possède *exclusivement!* les *Opéras sans paroles*, des opéras où les mots, jetés au hasard, sont foulés, estropiés, massacrés de telle sorte que les Français eux-mêmes ne peuvent pas en deviner la signification; des opéras où le public, devenu sourd malgré lui, chante avec le Geronimo de Cimarosa :—*L' ho sentito, ma capito non l' ho già.*

Je voulais déboucher les oreilles françaises et leur faire entendre un opéra dont les paroles fussent d'un accord parfait avec la musique : la troupe des impuissants a dû se liguer contre cette damnable innovation. Louis XI défendait que l'on apprît à lire à son fils ; un schah de Perse rend aveugles ses frères quand il est assez bénin pour ne pas les étrangler. Ces mesures d'une politique adroite et peu consolante sont dictées par une raison qui s'éloigne trop de mon sujet. Condamner et retenir le public de notre scène lyrique à la surdité, quant au drame récité devant ses yeux, brouiller à plaisir les mots que l'on chante afin qu'ils ne puissent être compris, est une diplomatie de la même espèce et dont le but secret échappe à mon intelligence. Les Français voudraient-ils faire ainsi preuve d'originalité, singulariser leur nation en restant barbares au milieu de tous les peuples civilisés ? J'ai d'autant plus de peine à le croire que les vagons roulent, volent chez nous, que l'étincelle magnétique nous parle du bout de l'univers, malgré les furibondes oppositions des galères, des pataches et des piétons.

On m'a mis hors la loi, je sais me résigner et ne vais point me briser le crâne contre un mur d'airain. Le moment où nos théâtres lyriques regorgent de chefs-d'œuvre nationaux! 1855, où des succès merveilleux forcent nos journalistes à stéréotyper ces mots : *bellissime, admirable, superbe, ravissant, magni-*

fique, sublime, scintillant, etc.; heureux plagiat fait à la glose que Voltaire proposait de joindre aux tragédies de Racine; le moment où des opéras à nuls autres seconds viennent enrichir nos répertoires et les encombrer de trésors d'harmonieuse mélodie, serait très-mal choisi pour demander un tour de faveur réclamé depuis vingt ans.

Si je ne craignais pas l'eau comme le feu, j'irais à Londres, où mon gentil Vivier me promet un concert de 1,500 livres sterling, récompense offerte au troubadour disant ses chansons provençales. J'irais à Singapour, ville qui tient ma prose et mes vers en vénération; M. Hector Bossange me l'a prouvé. Je m'embarquerais pour la Nouvelle-Orléans où l'on m'appelle à grands cris, si des rapports confidentiels ne m'avaient appris qu'un autre Barnum voulait m'y présenter comme un fils de Jenny Lind, qu'il m'y faudrait chausser une perruque blonde et renoncer à ma barbe.

Nos théâtres de province ayant cessé d'exister, pouvais-je me décider à voiturer mon bagage musical jusqu'aux bords du Mississipi? Je reculais épouvanté devant les flots pacifiques ou non, lorsqu'une lettre du 9 mai 1855 m'a fort à propos et galamment ouvert le théâtre de Bruxelles, gouverné par M. Théodore Letellier. — Il me connaît et vient sur moi, » disait Adolphe Nourrit, en me parlant de Gilbert Duprez. — Il me connaît et vient sur moi, » c'est plus que du courage, ce Théodore est un autre Singier. Il a mis en scène *Belzébuth* à Montpellier, et ne craint pas d'en faire une reprise solennelle en Belgique! Il faut être bien sûr de son épée, de son étoile, pour s'aventurer de la sorte. Oui, mon cher Théodore, c'est avec le plus grand plaisir que je vais entreprendre cette nouvelle campagne. Vous me verrez au poste au moment de l'attaque. Vous m'y verrez muni de lettres de crédit que notre colonie belge va se plaire à donner à la France. Recommandé par d'aimables confrères tels que Grisar, Limnander et Gevaert, je puis compter sur une réciprocité bien précieuse pour un débutant.

TABLE.

TROISIÈME ÉPOQUE, SUITE.

GLUCK.

Pages

XVII. De 1793 à 1795 5

XVIII. De 1795 à 1802 47

XIX. De 1802 à 1807 85

QUATRIÈME ÉPOQUE.

SPONTINI, WEBER, ROSSINI, AUBER.

XX. De 1807 à 1815 114

XXI. De 1815 à 1823 143

XXII. De 1823 à 1830 177

XXIII. De 1830 à 1837 216

XXIV. De 1837 à 1848 253

XXV. De 1848 à 1855 286

XXVI. Les choristes et les quadrilles du ballet 312

XXVII. L'orchestre 337

XXVIII. Costumes, décors, mise en scène 378

XXIX. Mise en claque, mise en recettes, truks et puffs 400

Répertoire général des opéras et ballets de 1645 à 1855 419

Post-scriptum 440

Administration et personnel du théâtre en 1855 441

Épilogue 447

Les prologues d'opéra sous le règne de Louis XIV ... 463

ERREURS.

Tome 1er, page 431, lisez : — Jéliotte meurt en son chateau de Navailles, à Estos, près d'Oloron, Basses-Pyrénées, en 1794. La chambre qu'il habitait en ce noble manoir, est telle qu'elle était en 1794, et non pas en 1782.

Tome II, page 80, lisez : — Le 22 juillet 1800, à la fête républicaine célébrée pour l'anniversaire du 14, Mme Grassini chante dans le Temple de Mars (l'église des Invalides), et non pas au Champ de Mars.

Page 361, au lieu de *Coharié*, lisez : *Croharé*.

OMISSIONS.

Tome II. page 336, aux *Académiciennes devenues grandes ou riches dames*, ajoutons :

Mlle Grisi (Carlotta), ballérine, riche propriétaire ; 1850.

Mlle Lebrun (Annette), cantatrice, marquise de Montréal ; 1845.

Page 375, au *Vocabulaire des Musiciens*, ajoutons :

Barcarolle, venant de *barcarola*, écrivez. . . . . barcarole.

Farandole, ridiculement francisé, doit rester. . . . . farandoule.

Un entr'acte n'a pas de sens, écrivez. . . . . un entr'actes.

Il m'est permis d'enregistrer encore un succès. Mme Lafon, jeune et belle virtuose que Marseille nous a cédée, se fait applaudir vivement dans *la Juive*. 6 juillet 1855.

Les trois feuilles qui terminent ce volume ont été publiées dans la *Revue de Paris*, les 29 mars et 15 avril 1844.

PARIS. — TYPOGRAPHIE MORRIS ET Cie, RUE AMELOT, 64.

LES

PROLOGUES D'OPÉRA.

Lors de l'établissement de l'Académie royale de Musique, en 1669, les journaux dévoués au gouvernement n'existaient pas. La *Gazette de France*, publiée depuis trente ans, avait peu de lecteurs; c'était un moyen trop faible pour communiquer aux esprits les sentimens de haute admiration que Louis XIV voulait inspirer à ses peuples. La presse ministérielle ne pouvait pas lancer un million de pages chaque matin, pour exalter une victoire souvent désastreuse, pour montrer l'état florissant d'un royaume dont les habitans mouraient de faim au point de brouter l'herbe, pour élever jusqu'au troisième ciel *le plus grand roi du monde*, et présenter ses bévues, ses faiblesses, son orgueil, sa misère, ses actes d'une politique souvent atroce et maladroite, comme les hauts faits d'un héros toujours vainqueur et toujours infaillible.

Les journaux publiés du temps de la république et de l'empire, les bulletins mensongers qu'ils offraient à l'avidité curieuse de la France, vous sont connus. Vous lisez tous les jours les gazettes ministérielles; je veux ajouter à ces monumens de tromperie plus ou moins subtile une grande part des bulletins de Louis XIV. Au lieu de les livrer à des lecteurs silencieux, il faisait mettre en vers, en musique, ces panégyriques, et de nombreux chanteurs

les proclamaient chaque jour sur la scène avec accompagnement d'orchestre, avec trompettes et timbales obligées. Louis XIV était accoutumé dès son enfance à ce concert d'éloges outrés, dont le *da capo* revenait à chaque instant du jour. Ce chœur incessant était pour ses oreilles royales une chose tellement simple et naturelle, qu'il n'en a jamais témoigné la moindre surprise : c'était un des attributs de la souveraineté, comme le sceptre et la couronne. Le nuage d'encens qui s'élevait autour de lui ne pouvait être assez épais pour offusquer sa vue ou son odorat, il savourait avec un plaisir toujours nouveau ce parfum délicieux. Louis était de bonne foi, les hyperboles de la flatterie devenaient pour son cœur l'expression de la vérité. Dans ses jouissances naïves, il était quelquefois d'un comique très amusant; il chantait lui-même les fragmens de ces prologues où son nom était célébré de la manière la plus emphatique. A ses festins d'apparat, quand sa bande de violons exécutait la musique des prologues dont les paroles, bien qu'absentes, rendaient la mélodie significative, il ne se contentait pas du sourire approbateur de ses courtisans, Louis entonnait lui-même le motif, lui rendait ses vers, et modulait avec un aplomb vraiment admirable les louanges du plus grand roi du monde.

En travaillant à l'*Histoire des Théâtres lyriques de Paris*, il m'a pris la fantaisie de rapprocher les prologues d'opéra des évènemens politiques, des victoires et des catastrophes qui les ont motivés et qui forçaient les paroliers de ce temps à faire sonner toutes les trompettes de la Renommée, à modérer l'éclat de ces fanfares, à détourner l'attention du public sur des objets étrangers au pays, ou bien à garder le silence. La diversité des chances de la fortune commandait tour à tour ces changemens de ton. Rien n'est ennuyeux comme un prologue de ce genre, et pourtant les fragmens que je vais mettre sous les yeux du lecteur seront peut-être d'un très grand intérêt quand je lui donnerai le mot de ces énigmes, mot aujourd'hui tout-à-fait oublié.

Ce n'est point l'opéra qui, le premier, consacra ses prologues à la louange de Louis XIV; la tragédie ouvrit la marche en 1650, et dès ce début porta l'exagération à son plus haut période. Les hyperboles de Quinault n'atteignirent jamais celles de Corneille. Il n'est guère permis de dire à ce prince, âgé de douze ans, qu'il est le plus grand des rois. Alexandre, César et Pompée, attachés

au char de Louis XIV avant qu'il eût pu rien faire, révoltent l'auditoire et le lecteur.

Je lui montre Pompée, Alexandre et César,
Mais comme des héros attachés à son char;
Et tout ce haut éclat où je les fais paraître
Lui peint plus qu'ils n'étaient, et moins qu'il ne doit être.

Melpomène tient ce discours au Soleil, qui lui répond :

Il en effacera les plus glorieux noms
Dès qu'il *pourra* lui-même animer son armée.

Boileau fait allusion à ces vers du prologue d'*Andromède*, quand il dit au roi lui-même.

Ce n'est pas qu'aisément, comme un autre, à ton char
Je ne pusse attacher Alexandre et César.

Pomone, pastorale en cinq actes, paroles de l'abbé Perrin, musique de Cambert, est le premier opéra français représenté en public sur le théâtre de la rue Mazarine. Cette pastorale est un mélange informe de scènes incohérentes; les bergers mis en scène par l'abbé Perrin ont un langage licencieux au point que je n'oserais donner ici des fragmens de leurs cavatines. Le dieu des jardins et les faunes expriment leurs sentimens avec l'énergie la plus naïve, et les bergères répondent sur le même ton. Ces discours ont fait pâmer d'aise le monde élégant de la cour et de la ville. — Mars 1671.

L'abbé Perrin ouvrit la route à Quinault, il chanta les louanges de Louis XIV dans le prologue de *Pomone*. L'exemple était bon à suivre, et Quinault s'empressa d'imiter son prédécesseur. *Pomone* était un premier essai; le prologue de cette pièce ne contient qu'un éloge sans allusion, quelques mots agréables pour le prince. L'auteur débutant s'y montrait sans malice. Dans ce premier des prologues, la nymphe de la Seine dit à Vertumne :

Dans l'auguste Louis, je trouve un nouveau Mars,
Dans sa ville superbe une nouvelle Rome;

Jamais, jamais un si grand homme
Ne fut assis au trône des Césars :
Aussi sur la terre et sur l'onde
Ce monarque puissant ne fait point de projets
Que le ciel ne seconde.
Il est l'amour et la terreur du monde,
L'effroi de ses voisins, le cœur de ses sujets.

On fit, en 1662, un carrousel, espèce de tournoi vis-à-vis du château des Tuileries, dans une vaste enceinte qui depuis a retenu le nom de *place du Carrousel*. Il y eut cinq quadrilles : le roi était à la tête des Romains; son frère, des Persans; le prince de Condé, des Turcs; le duc d'Enghien, son fils, des Indiens; le duc de Guise, des Américains. La reine-mère, la reine régente, la reine d'Angleterre, veuve de Charles Ier, étaient sous un dais à ce spectacle. Le comte de Saulx, fils du duc de Lesdiguières, remporta le prix, et le reçut des mains de la reine-mère. Ces fêtes ranimèrent plus que jamais le goût des devises et des emblèmes que les tournois avaient mis autrefois à la mode, et qui avaient subsisté après eux. Un antiquaire, ayant nom d'Ouvrier, imagina dès-lors, pour Louis XIV, l'emblème d'un soleil dardant ses rayons sur le globe terrestre avec ces mots : *Nec pluribus impar*. L'idée était imitée d'une devise espagnole faite pour Philippe II, et plus convenable à ce roi qui possédait la plus belle partie du nouveau monde et tant de royaumes dans l'ancien, qu'à un jeune roi qui ne donnait encore que des espérances. Cette devise eut un succès prodigieux; elle fut estampée sur une infinité de médailles et de jetons; les armoiries du roi, les meubles de la couronne, les tapisseries, les sculptures, en furent ornés.

Je dois vous avouer que je n'ai jamais compris le sens de cette devise, l'image qui l'accompagne me l'a fait deviner à peu près. Je ne suis plus honteux de mon ignorance depuis que j'ai lu dans Voltaire : « Le corps ne représente pas ce que la légende signifie, et cette légende n'a pas un sens assez clair, assez déterminé : ce qu'on peut expliquer de plusieurs manières ne mérite d'être expliqué d'aucune. »

Louis XIV jouait le rôle du Soleil dans les ballets exécutés à Versailles; il paraissait entouré des Saisons, des Mois, des Heures, des Signes du zodiaque personnifiés. Lorsque le prince baladin

avait déposé les soleils qu'il portait sur son front et sur son ventre, il en trouvait un magnifique en s'agenouillant devant son prie-dieu. Cet astre radieux brille encore dans la chambre royale de Versailles, sur ce même prie-dieu, ustensile monumental qu'il vous est permis d'admirer trois fois par semaine.

Les rayons de tant de soleils échauffèrent la verve des paroliers. Quel vaste champ s'ouvrit, comme ils s'empressèrent de saisir l'allégorie et de la mettre en œuvre ! Gilbert s'en empare le premier dans le prologue d'une pastorale ayant pour titre : *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, mise en musique par Cambert, et représentée en 1672.

VÉNUS.

Un nouvel Apollon dans la France m'amène,
Le soleil des François,
Qui dans le champ de Mars soumet tout à ses lois,
Et dans un char pompeux en vainqueur se promène.

LA RENOMMÉE.

Il n'a que de nobles désirs,
Et la gloire fait ses plaisirs.

VÉNUS.

Des dieux et des héros illustre messagère,
Va d'une aile legère
Dire, en publiant ses exploits:
Louis est le plus grand des rois.

Les éloges continuent sur le même ton, et la pièce commence. Ne voilà-t-il pas une action bien préparée par son prologue? Apollon en est le héros, Apollon représentant du soleil qui représente à son tour Louis XIV; un faune d'une rare impudence et des nymphes plus que légères y font assaut de gaillardises.

Lulli s'empare de l'Académie royale de Musique en 1672, il se hâte de mettre en scène *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, dont le drame, publié sous le nom de Quinault, n'appartient pas en entier à ce parolier. Benserade, le président de Périgny, fu-

rent ses collaborateurs bénévoles; Molière, auteur malgré lui d'une part de cet ouvrage, augmenta le nombre de ses fabricateurs. Il fallait marcher vite, Lulli n'eut même pas le temps de composer toute la musique de cet opéra. Le nouveau directeur se tira d'affaire en employant des morceaux écrits déjà pour la chambre, pour la chapelle, et dépouilla certaines pièces de Molière des morceaux de chant dont il les avait ornées. Lulli, reprenant sa musique, emportait aussi les paroles jointes à sa mélodie. Cet emprunt audacieux sépara pour toujours Molière de l'intrigant italien; aussi voyons-nous Charpentier écrire, en 1673, la musique du *Malade imaginaire*. Le *Ballet des Nations*, qui terminait *le Bourgeois-Gentilhomme,* lors de la mise en scène de cette comédie-ballet en 1670, fut enlevé par Lulli qui l'employa dans le prologue des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*. Après la scène comique du donneur de livrets, les muses entonnent le refrain obligé :

Élevez vos concerts
Au-dessus du chant ordinaire;
Songez que vous avez à plaire
Au plus grand roi de l'univers. (15 novembre 1672.)

Molière avait déjà fait dire à la naïade qui récite le prologue des *Fâcheux :*

Pour voir en ces beaux lieux le plus grand roi du monde,
Mortels, je viens à vous de ma grotte profonde. (1661.)

La victoire du Soleil sur le serpent Python est le sujet du prologue de *Cadmus* (Quinault et Lulli, février 1673). Il n'est pas inutile de dire qu'Apollon perdit son nom au théâtre et ne fut plus appelé que le Soleil du moment que Louis XIV eut placé cet astre dans son blason. Le Soleil victorieux arrive sur son char et dit :

Je fais le plus doux de mes vœux
De rendre tout le monde heureux.

Ce qui est assez modeste pour un soleil. Cette allégorie fut comprise et reçue avec enthousiasme.

Je laisserai les prologues pour aller prendre dans un ballet ces jolis vers de Benserade; il s'agit toujours du roi représentant le Soleil :

Je doute qu'on le prenne avec vous sur le ton
De Daphné ni de Phaéton;
Lui trop ambitieux, elle trop inhumaine;
Il n'est point là de piége où vous puissiez donner :
Le moyen de s'imaginer
Qu'une femme vous fuie, et qu'un homme vous mène?

ALCESTE. Quinault et Lulli, 19 janvier 1674.

L'arc-de-triomphe de la porte Saint-Denis, érigé pour conserver la mémoire des victoires de Louis XIV, n'était point encore achevé, que ce prince avait été forcé d'abandonner la plus grande partie de ses conquêtes. Son armée affaiblie par les victoires, les garnisons qu'il fallait mettre dans les places, et la retraite des troupes anglaises, quitta la Hollande aussi promptement qu'elle s'en était emparée.

Grand roi, cesse de vaincre ou je cesse d'écrire,

avait dit Boileau. Quinault se trouva dans une position tout-à-fait contraire et pourtant plus difficile. Il fallait donner un prologue à son opéra d'*Alceste*, et le thème fourni par Louis XIV n'était point satisfaisant. Le Soleil obscurci ne pouvait plus se montrer sur son char et darder ses rayons de fer-blanc sur un peuple en liesse. Les nymphes de la Seine, de la Marne, des Tuileries même, pleurent l'absence du héros dont la Gloire vient annoncer le retour. Ce prologue était bien humble après tant de fanfares.

THESEE. Quinault et Lulli, 11 janvier 1675.

Dans le prologue les Plaisirs se plaignent de ce que le roi les néglige pour la Gloire, ils se préparent à quitter Versailles; Vénus les y retient, Mars vient leur donner l'assurance qu'ils peuvent y rester sans danger.

MARS.

Que dans ce beau séjour rien ne vous épouvante,
Un nouveau Mars rendra la France triomphante.

Le destin de la guerre en ses mains est remis,
Et si j'augmente
Le nombre de ses ennemis,
C'est pour rendre sa gloire encor plus éclatante.

Le Carnaval, ballet, février 1675.

Le Carnaval annonce lui-même son retour dans le prologue. Les Jeux, les Ris, préparent leurs fêtes les plus brillantes, leurs agrémens les plus doux,

Pour divertir les soins du plus grand roi du monde.

Louis ne peut cesser d'être le plus grand roi du monde, mais il a des *soins*, et le prologue est forcé de nous le dire.

Il est bon de rappeler ici que les ballets mis en scène à cette époque étaient de véritables opéras dans lesquels la danse tenait une place plus importante. Ces ouvrages n'avaient aucun rapport avec nos ballets pantomimes, qui ne furent trouvés et composés qu'un siècle plus tard.

Le Dieu et la Bayadère, opéra que l'on représente aujourd'hui sur le théâtre de l'Académie royale de Musique, eût été mis en scène alors sous le titre de *ballet*.

Atys, opéra en cinq actes, de Quinault, musique de Lulli, 10 janvier 1676.

Le Temps ouvre le prologue et dit :

En vain j'ai respecté la célèbre mémoire
Des héros des siècles passés;
C'est en vain que leurs noms si fameux dans l'histoire,
Du sort des noms communs ont été dispensés :
Nous voyons un héros dont la brillante gloire
Les a presque tous effacés.

Voilà un *presque* fort désobligeant, et qui devait sonner fort mal aux oreilles du héros.

Melpomène annonce que Cybèle veut qu'elle fasse représenter devant son héros favori les amours d'Atys. Cette fois le prologue a quelques légers rapports avec le drame qu'il précède.

Isis, opéra en cinq actes de Quinault, musique de Lulli, 5 janvier 1677.

Notre marine se signale d'une manière éclatante. Tourville, amiral de France, avec soixante et douze grands vaisseaux, rencontre une flotte anglaise et hollandaise d'environ soixante voiles. On se bat pendant dix heures : Tourville, Château-Renaud, d'Estrées, Nemours, par leur courage et leur habileté, donnent à la France un honneur auquel elle n'était pas accoutumée. Les Anglais et les Hollandais, jusqu'alors maîtres de l'Océan, et de qui les Français avaient appris depuis peu de temps à se battre en ligne de bataille, furent vaincus entièrement. Dix-sept de leurs vaisseaux, brisés et démâtés, restèrent échoués et brûlés sur leurs côtes; le reste alla se cacher vers la Tamise ou les bancs de la Hollande. Il n'en coûta pas une chaloupe aux Français. Ce que Louis XIV souhaitait ardemment depuis vingt années, et qu'il n'osait espérer, arriva. Il eut l'empire de la mer. Cet empire, il est vrai, fut de courte durée, mais il eut du moins l'avantage de venir au secours d'un parolier aux abois. Apollon voulut bien permettre que le soleil fût éclipsé par le dieu de la mer. Louis XIV quitta les rayons lumineux qui lui servaient de couronne et s'empara du trident de Neptune.

La Renommée, les Rumeurs et les Bruits sonnent leurs fanfares. Des tritons chantans, des dieux marins jouant des instrumens, annoncent la ven e de Neptune, qui sort tout frisé de la mer. Neptune est devenu le plus grand des héros; le *presque* malencontreux ne vient pas dégrader son discours, Neptune peut s'exprimer avec une entière franchise :

Mon empire a servi de théâtre à la guerre;
Publiez des exploits nouveaux.
C'est le même vainqueur si fameux sur la terre
Qui triomphe encor sur les eaux.
Célébrez son grand nom sur la terre et sur l'onde;
Qu'il ne soit pas borné par les plus vastes mers;
Qu'il vole jusqu'au bout du monde,
Qu'il dure autant que l'univers.

Apollon, les Muses, les Arts, les Tritons, les Bruits, enchérissent encore sur ce que dit Neptune, et profitent du peu de temps que le héros leur laisse pour le divertir par leurs jeux.

La musique d'*Isis* obtint un grand succès à la cour, mais la

pièce déplut à tout le monde, Louis XIV excepté. Cette précieuse approbation aurait suffi sans doute, si le roi n'avait pas craint de la faire connaître ouvertement. Mme de Montespan se reconnut dans le personnage de l'altière Junon persécutant la nymphe Io. La disgrace de Quinault fut le prix de sa témérité réelle ou supposée; il fut exilé de la scène lyrique pendant près de quatre ans. Ce n'est qu'à la fin de l'année 1680, lorsque la faveur de Mme de Montespan déclinait et que Mlle de Fontange attirait les regards du roi, que ce parolier reparut à l'Académie royale de Musique, et fit représenter sa *Proserpine*.

Soit que l'auteur du livret d'*Isis* ait eu l'intention de peindre Mme de Montespan sous les traits de Junon, soit qu'il ait été victime d'une supposition malheureuse ou perfide, sa maladresse ouvrit la carrière à d'autres paroliers, et les servit beaucoup mieux que toutes leurs intrigues. Lulli se plaisait à travailler avec Quinault; il avait constamment repoussé les tentatives faites auprès de lui pour rompre l'association qui avait produit *Thésée, Atys, Isis*. Lulli ne trouvait chez aucun autre ce choix de mots, cette délicatesse d'expressions, ces tournures de phrase si favorables à la musique. Vous voyez que Lulli n'était pas difficile; mais il était trop adroit pour vouloir offenser Mme de Montespan tant qu'elle tenait son rang de courtisane royale. Ce musicien lut avec plus d'attention le travail prétendu poétique depuis longtemps soumis à son examen par Thomas Corneille, crut y découvrir des beautés qui lui avaient échappé, et, prose rimée pour prose rimée, fatras pour fatras, il adopta les livrets de Thomas.

Psyché, opéra en cinq actes de Th. Corneille, musique de Lulli, 19 avril 1678. Cette pièce n'est qu'une imitation, un arrangement de la *Psyché*, tragédie-ballet écrite en 1670 par Molière et P. Corneille.

Les conférences de Nimègue et les négociations entamées au commencement de l'année 1678 donnant des espérances de paix, Th. Corneille, dans le prologue de *Psyché*, fait dire à Flore.

Ce n'est plus le temps de la guerre,
  Le plus puissant des rois
  Interrompt ses exploits
Pour donner la paix à la terre.
Descendez, mère des Amours,

Venez nous donner des beaux jours.

CHŒUR.

Nous goûtons une paix profonde,
Les plus doux jeux sont ici-bas.
On doit ce repos plein d'appas
Au plus grand roi du monde.

Flore, Vertumne, Palémon, les nymphes, les sylvains, etc., chantent l'amour et ses douceurs; ils adressent leurs vœux à Vénus, et l'engagent à venir embellir leurs fêtes par sa présence. Vénus descend du ciel, et se plaint de ce que les aveugles mortels abandonnent son temple et n'adressent leurs hommages qu'à Psyché. La déesse engage l'Amour à se charger de sa vengeance en frappant sa rivale d'un trait qui la force à se donner au plus indigne époux. Voilà le premier prologue qui se lie franchement à l'action de la pièce, après avoir toutefois payé son tribut d'encens au plus grand roi du monde.

Bellérophon, tragédie en cinq actes, de Th. Corneille, mise en musique par Lulli; 28 janvier 1679.

Despréaux et Fontenelle ont revendiqué la propriété de cette tragédie lyrique. Le premier prétendait que Lulli, ne pouvant s'accommoder des vers de Th. Corneille, le pria de les corriger; qu'il avait reformé, refondu l'ouvrage d'un bout à l'autre; que tout ce qu'il y a de passable est de lui, et que, pour en témoigner sa reconnaissance, Lulli voulut lui compter 300 louis, somme à laquelle il avait élevé les rétributions de Quinault; qu'il les avait refusés, ainsi que la propriété d'une loge à l'Opéra pour lui et ses descendans.

De son côté, Fontenelle affirmait que Lulli, fatigué du déchaînement continuel de Despréaux et de ses amis contre Quinault, pria Th. Corneille de lui faire un opéra; que celui-ci, qui ne s'en souciait guère, fit le plan de *Bellérophon*, le soumit à Despréaux, le transmit ensuite à un jeune auteur en province, que ce jeune auteur, Fontenelle, son neveu, l'exécuta; qu'il a tout fait, excepté le plan, qu'il reconnaît être de Corneille, excepté le prologue, le commencement du quatrième acte, les petits vers des divertissemens, et l'invention du nom du magicien Amisodar, qu'il cède à Despréaux. Quoi qu'il en soit, Christophe Ballard, qui, cette

même année, imprimait la pièce et la musique de *Bellérophon* sous les yeux des auteurs, a mis le seul nom de Th. Corneille en tête de cette tragédie; Corneille ne s'en est point défendu. Les réclamations de Despréaux ne paraissent que dans une édition de ses œuvres publiée en 1740, et celles de Fontenelle dans une lettre insérée dans le *Journal des Savans*, en 1741.

Lorsque l'on mit en scène *Bellérophon*, Louis XIV était au faîte de sa gloire; ses ennemis vaincus avaient été contraints d'accepter la paix aux conditions qu'il imposait lui-même. Arbitre de l'Europe, il reçut le surnom de Grand, qu'il justifia dans la paix par des établissemens utiles et grandioses. Le goût qu'il avait pour les constructions se déployait dans les embellissemens intérieurs de la France, comme dans les fortifications posées aux limites de ses nouvelles conquêtes. Il exerçait sa munificence envers les artistes et les savans. Versailles devint le centre de la civilisation, des beaux-arts, du goût, de la politesse. Toute l'Europe accourait aux fêtes qu'il y donnait. Ce prince aimait la louange; il la mérita quelquefois, et dans cette circonstance l'éloge arrivait à propos.

Louis a quitté la fourche de Neptune, il redevient Soleil; Apollon reparaît sur la scène, et commence de cette manière le prologue de *Bellérophon :*

Muses, préparons nos concerts;
Le plus grand roi de l'univers
Vient d'assurer le repos de la terre.
Sur cet heureux vallon il répand ses bienfaits;
Après avoir chanté les fureurs de la guerre,
Chantons les douceurs de la paix...

CHŒUR.

Chantons le plus grand des mortels,
Chantons un roi digne de nos autels.

Voilà Louis XIV devenu dieu. Arrivé sur ce point culminant, il ne peut plus monter; qu'il s'y maintienne au moins.

Bellérophon excita des transports d'enthousiasme; on le joua seul pendant quinze mois de suite, et pendant sept autres alter-

nativement avec des opéras remis en scène. Le style en est plus élevé que celui des drames de Quinault; le musicien le trouvait moins tendre, et ce défaut le désespérait. Dans son dépit, Lulli disait qu'il aimerait autant mettre en musique un exploit dressé par un sergent que d'avoir à travailler sur les vers de Th. Corneille. Lulli désirait vivement revenir à son ancien parolier, mais il craignait de déplaire à Mme de Montespan. Mlle de Fontange parut à la cour; le roi la vit et l'aima. Sans rompre ouvertement avec Mme de Montespan, il était moins empressé : Louis préparait sa retraite. Les courtisans ne tardèrent pas à remarquer ce refroidissement; ils portèrent leurs hommages à la nouvelle favorite. Lulli profita de l'occasion pour se dispenser d'un reste d'égards qu'il avait encore pour la maîtresse délaissée; il se rendit aux sollicitations des protecteurs de Quinault, et revint à lui pour ne plus s'en détacher.

Proserpine, tragédie en cinq actes de Quinault, mise en musique par Lulli; 15 novembre 1680.

La décoration du prologue représente l'antre de la Discorde. La Paix y est enchaînée avec sa suite; elle appelle à son secours le héros dont la valeur étonne l'univers. La Haine, le Dépit, les Chagrins, le Désespoir, la Rage, suivans de la Discorde, témoignent leur joie. La Victoire paraît; elle est accompagnée d'une foule de héros. Elle brise les fers de la Paix, pour en attacher la Discorde, qu'elle précipite dans un gouffre. La Paix, l'Abondance et la Félicité bénissent la Victoire et le héros vainqueur.

Après avoir vaincu mille peuples divers,
Quand on ne voit plus rien qui se puisse défendre,
Ah! qu'il est beau de rendre
La paix à l'univers!
Le vainqueur est couvert de gloire;
On doit l'admirer à jamais.
Il s'est servi de la Victoire
Pour faire triompher la Paix.

Le Triomphe de l'Amour, ballet de Quinault et Benserade, musique de Lulli; 6 mai 1681.

Les mêmes allégories sur la paix suivent leur cours dans ce

ballet, qui n'a point de prologue. Il est ouvert par Vénus, qui dit aux divinités, aux peuples rangés autour d'elle :

Un héros que le ciel fit naître
Pour le bonheur de cent peuples divers,
Aime mieux calmer l'univers
Que d'achever de s'en rendre le maître.
Il cherche à rendre heureux jusqu'à ses ennemis;
Tout est, par ses travaux, dans un paix profonde;
Ce n'est plus qu'à l'Amour qu'il peut être permis
De troubler le repos du monde.

La déité de Paphos, la reine de Cythère, la souveraine d'Amathonte, la belle et fringante Cypris, prêche ici pour ses bulles. La morale lubrique va son train, et les faiseurs de ballets et de prologues ramènent sans cesse dans leurs refrains cette maxime : se livrer aux plaisirs de l'amour est la seule manière d'employer avec fruit les loisirs de la paix. La cour de Louis XIV profitait mieux des amplifications fades et fastidieuses de Vénus, de Cupidon, des faunes, de Priape, que des sermons pleins de verve de MM. de Tulle, de Cambrai, de Meaux, de Condom. Patience, la troupe jésuitique, ayant pour général l'adroite Maintenon, va bientôt faire changer de gamme aux personnages de l'Opéra.

Après la naissance de Mlle de Valois, qui fut ensuite duchesse d'Orléans, Mme de Montespan, sa mère, ne reparut plus à la cour. On la soupçonnait d'avoir aidé sa rivale, Mlle de Fontange, à mourir presque subitement. Livré au chagrin que cette perte lui fit éprouver, le roi ne trouva de consolation que dans la société de Mme de Maintenon. Le commerce d'estime et d'amitié qui s'établit entre eux, et la réputation de haute sagesse que la dame s'était faite, fournirent à Quinault l'allégorie du prologue de *Persée*. Le mot *amour* figurait dans chaque ligne des prologues précédens, un mot de même calibre va le remplacer; et *vertu* va se montrer avec autant de prodigalité. Les courtisans bâilleront peut-être, mais ils prendront le diapason du souverain, et tout le monde sera vertueux, puisque les prologues d'opéra ont donné le signal de la conversion. Ces prologues ainsi parodiés secondèrent admirablement le zèle des Bourdaloue et des Massillon. Ces orateurs n'avaient plus rien à faire; en arrivant à la

chapelle, leur auditoire sortait de l'Opéra : Massillon, Bourdaloue prêchaient à des convertis.

Les suivans de Bacchus, de Priape et de Vénus, ont disparu de la scène; les Ris, les Jeux, les ménades, les égypans, les faunes, les nymphes, les satyres, tout ce peuple éminemment joyeux s'est évanoui. S'il reste quelques plaisirs à l'Opéra, ce sont des plaisirs *innocens*, le livret a soin de nous en avertir, tant il craint de porter le scandale dans nos ames timorées. La Vertu, les suivans et les suivantes de la Vertu, viennent se promener dans ces bocages témoins des orgies naguère célébrées avec une incroyable licence de propos. D'après le texte, il nous est permis de croire que les gestes et la mise en scène devaient être du même goût. Dussiez-vous en bâiller comme les courtisans de Louis, je dois vous donner ici le premier point du sermon qui précédait *Persée*. Ce sont les suivans de la Vertu qui parlent :

La Vertu veut choisir ce lieu pour sa retraite
C'est un heureux séjour, tout y plaît à ses yeux.
La Vertu fait trouver dans les plus tristes lieux
Une félicité secrète.

Phronyme et Mégathyme viennent de faire une conférence pour nous préparer à l'arrivée de la Vertu. Le chœur des Plaisirs innocens s'écrie en la voyant en personne :

O Vertu charmante,
Votre empire est doux!
Avec vous tout nous contente :
On n'est point heureux sans vous....

Je ne puis vous montrer dans tous ses détails le thème fort habilement traité par Quinault sous la dictée de Mme de Maintenon. La Fortune dit ensuite à la Vertu :

Vous régnez sur un cœur qui vaut seul tous les autres.
Ah! s'il m'eût voulu suivre, il eût tout surmonté;
Tout tremblait, tout cédait à l'ardeur qui l'anime :

C'est vous, Vertu trop magnanime,
C'est vous qui l'avez arrêté.

Ces lignes rimées sont assez bien pour des vers de commande, et maître Renard prêchait fort insidieusement M. du Corbeau.

Persée fut représenté le 17 avril 1682, à Paris; le public l'accueillit avec d'autant plus de faveur, qu'on lui donnait les prémices de cet opéra. Lulli ne l'avait pas fait jouer d'abord devant le roi, selon l'usage. Les Parisiens crurent bonnement que Jean-Baptiste leur faisait hommage de cette nouveauté. Point du tout, c'était le roi qui ne voulut pas être témoin de la palinodie que l'on chantait en son nom. Honteux et pantois de cette capucinade, il redoutait la présence des compagnons, des confidens intimes de ses galanteries. Louis aima mieux édifier d'abord son peuple de Paris, et lui confier cette première épreuve, que le ridicule pouvait rendre périlleuse.

Le roi désirait vivement assister à la représentation de *Persée* et voir en scène sa chère Vertu. Mme la dauphine devait jouir de ce spectacle avant son accouchement. Louis XIV avait promis d'avertir Lulli quelques jours d'avance; rien n'était prêt à Versailles pour cet opéra. L'état de la dauphine ayant déterminé le roi à presser la représentation, Rivani, machiniste du palais, n'eut que vingt-quatre heures pour élever un théâtre dans la cour de Marbre, et pour y disposer les constructions nécessaires pour le jeu des machines. Il y était parvenu, lorsque vers midi la pluie le força de réfugier son spectacle dans un lieu couvert. Le théâtre fut renversé, démonté, pour être rétabli dans le manége. Tout fut prêt à huit heures et demie du soir. Comme il était impossible d'y loger les décors, on tapissa les murs avec de la feuillée; on plaça des orangers, des statues et des girandoles dans cette salle improvisée; mais il fallut renoncer au jeu des décorations. Tout l'effet de mise en scène fut perdu. Le roi voulut bien se contenter de ce qu'on put faire pour l'amuser, et s'estima fort heureux d'avoir joui le jour même du spectacle qu'il avait désiré.

La dauphine met au monde le duc de Bourgogne au mois d'août; tous les spectacles de Paris célèbrent cet heureux évènement. L'Académie royale de Musique donne gratis une représentation de *Persée*. Pour se distinguer, Lulli fait construire un arc-de-triomphe devant la salle, un feu d'artifice est tiré vis-à-vis du

Palais-Royal, et le peuple s'abreuve aux tonneaux que les suivans de Bacchus ont percés. Lulli savait toujours prendre à propos sa bisque.

Nous savons nous maintenir dans les sentiers de la vertu. Dans le prologue de PHAÉTON, 27 avril 1683, nous sommes sages au point que la déesse Astrée et Saturne descendent en France pour y ramener l'âge d'or. Les Amours, les Plaisirs, doivent nécessairement les suivre; mais ils sont innocens. On aime, il est vrai, mais c'est pour le bon motif.

Un héros qui mérite une gloire immortelle,
Au séjour des humains aujourd'hui nous rappelle.
Le siècle qui du monde a fait les plus beaux jours
Doit, sous son règne heureux, recommencer son cours.
Il calme l'univers, le ciel le favorise;
Son auguste sang s'éternise,
Il voit combler ses vœux par un héros naissant....
Suivons ce héros, suivez-nous,
Jeux innocens, rassemblez-vous,
Régnez dans une paix profonde.
Rappelez l'heureux temps de l'enfance du monde.

AMADIS, tragédie en cinq actes de Quinault, mise en musique par Lulli. 15 janvier 1684.

La fée Urgande et l'enchanteur Alquif s'éveillent d'un sommeil magique et disent tour à tour :

Lorsque Amadis périt, une douleur profonde
Nous fit retirer dans ces lieux.
Un charme assoupissant devait fermer nos yeux,
Jusqu'aux temps fortunés que le destin du monde
Dépendrait d'un héros encor plus glorieux.
Allons être témoins de la gloire immortelle
D'un roi l'étonnement des rois,
Et des plus grands héros le plus parfait modèle.
— Tout l'univers admire ses exploits,
Allons vivre heureux sous ses lois.

Ce prologue est ingénieusement conçu, l'éloge du roi vient à propos se mêler à l'action du drame.

Amadis eut peu de succès; on ne vint aux représentations de cet opéra que pour le prologue, dont la musique parut un chef-d'œuvre.

Les musiciens s'attachent d'abord aux situations qui les inspirent le plus, exercent leur verve sur les scènes saillantes d'un drame, voltigent, sautant capricieusement d'un trio sur un air, laissant un duo pour des couplets, afin de profiter de la disposition de leur ame qui se trouve portée vers l'expression de la gaîté, de la douleur ou d'un sentiment de demi-caractère. Ils ne s'occuperont des passages dont le coloris doit être moins brillant que quand leur ouvrage sera près de sa fin. Cette manière d'agir est la meilleure et donne les moyens de préparer cet accroissement d'intérêt, cette force musicale nécessaires pour soutenir vigoureusement un troisième acte, et réserver une explosion brillante pour le dénouement. C'est là que le musicien doit frapper fort et juste. Le public ne se souviendra plus de l'abondance des motifs versés avec prodigalité dans les deux premiers actes, si le reste de la pièce languit. Lulli composait un opéra comme l'on mange un dîné : débutant par les huîtres, le potage; continuant par les entrées, le rôti; arrivant au café sans quitter la marche diatonique. Aussi remarque-t-on que le prologue est presque toujours ce qu'il y a de mieux traité. L'ordre du mérite de sa musique, à quelques exceptions près, est toujours en raison de l'ordre numérique des actes, des scènes, des morceaux.

Louis XIV avait donné les sujets d'*Amadis* et de *Roland* à Quinault. Ce prince introduisit ainsi les paladins, les chevaliers sur la scène de l'Opéra; la mythologie fut abandonnée pendant quelque temps, et cette heureuse innovation devait bientôt préparer, ouvrir la voie au drame d'*Armide*, l'un des meilleurs livrets que l'on ait conçus et le chef-d'œuvre de ses deux auteurs. Si le parolier Quinault avait eu quelque sentiment de la mesure et de l'harmonie du langage, il aurait écrit son *Armide* en vers. Son style, prétendu lyrique, ne s'y montre pas meilleur que dans *Atys*. *Armide*, *Atys*, *Proserpine*, renferment de très belles scènes en prose consonnante, des scènes parfaites pour être déclamées par de simples comédiens, mais que l'on ne saurait chanter sur un autre air que celui des vêpres. Vous savez que cet air, cette psal-

modie admet également le verset qui contient soixante syllabes et celui qui n'en compte que dix. Avec de semblables paroles, toute musique vocale élégante et régulière, énergique et pétulante, est impossible. Il faut nécessairement que le musicien ait recours aux dessins de son orchestre, et fasse psalmodier, déclamer des paroles que l'on ne saurait chanter.

Quinault fut proclamé le poète lyrique par excellence, il n'était pourtant ni poète ni lyrique. Deux lyriques de cette force, Racine et J.-B. Rousseau, marchent de front avec l'auteur d'*Armide*, ils sont exaltés comme lui, leurs œuvres sont proposées comme des modèles. Oui sans doute, sous le rapport des pensées, mais il faut encore que ces pensées admirables, sublimes, soient écrites en vers mesurés, si l'on veut les destiner à la mélodie mesurée.

A quoi servent donc les académies, si ce n'est à propager les erreurs, les bévues, à retenir tout un peuple dans la barbarie.

Roland, tragédie en cinq actes de Quinault, musique de Lulli. 8 mars 1685. Prologue. Le bruit des armes a cessé; Démogorgon, roi des fées, rassemble ses sujets et les dispose à représenter les faits et gestes du paladin Roland, pour l'ébattement d'un héros à nul autre second.

Tout cède au plus grand des héros,
En vain l'envie et la rage s'assemblent,
Il ne punit ses ennemis qui tremblent,
Qu'en les condamnant au repos.
On n'entend plus le bruit des armes;
Doux plaisirs, reprenez vos charmes,
Jeux innocens, venez vous rassembler,
Rien ne peut vous troubler.

Vous voyez que les jeux sont toujours innocens, et la prose consonnante inchantable comme les pièces que J.-B. Rousseau, le lyrique! a l'impudence d'appeler *cantates*.

Indépendamment des prologues consacrés à chanter les louanges de Louis XIV, à célébrer sa gloire, Quinault, après le succès des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, son premier essai, se garda

bien de négliger l'épître dédicatoire; il en fit une au roi pour l'opéra de *Cadmus,* une autre pour *Alceste.* Le parolier épuisa toutes les formes de l'éloge dans ces deux épîtres; ne pouvant en faire de nouvelles sans tomber dans les lieux-communs ou les redites, et se montrer ainsi plus faible, il y renonça pour ses ouvrages suivans. Th. Corneille en mit une en tête de sa *Psyché,* et n'en fit point pour *Bellérophon;* mais Lulli, flatteur, ambitieux, voulait absolument de pompeuses dédicaces. Quinault refusait de rédiger en style de *palais* celles d'*Amadis* et de *Roland;* Lulli s'adresse à La Fontaine, et, pour le séduire, le décider à se charger de cette corvée, il le prie en même temps de lui faire un livret d'opéra. Assez de gens de mérite avaient inutilement sollicité, brigué cet honneur, cette fortune, pour que le bon La Fontaine se crût favorisé. La Fontaine fit donc les épîtres, qu'il accompagna d'un livret ayant pour titre *Daphné.*

La noble conduite de La Fontaine envers son bienfaiteur Fouquet, lors de la disgrace de ce ministre, les traits incisifs et parfois républicains de plusieurs de ses fables avaient indisposé la cour, et ce poète, homme de bien s'il en fut jamais, s'était vu privé des bienfaits que le roi répandait sur les artistes éminens, et dont Colbert était le dispensateur. Lulli se ravisa, Lulli pensa qu'il allait s'enferrer et se mettre dans une fausse position en tenant la parole qu'il avait imprudemment donnée à La Fontaine, il refusa de mettre en musique *Daphné*, sous le prétexte frivole et tardif que les vers ne convenaient point au chant vocal. C'est pour se venger de ce procédé honteux, dont il fut vivement affecté, que La Fontaine écrivit *le Florentin,* satire dirigée contre Lulli, satire dont il fit ensuite une comédie.

ARMIDE, tragédie en cinq actes de Quinault, musique de Lulli. 15 février 1686.

La Gloire et la Sagesse, les héros et les nymphes chastes, sont les personnages qui figurent dans le prologue.

LA GLOIRE, à la Sagesse.

Je l'emportais sur vous tant qu'a duré la guerre,
Mais dans la paix vous l'emportez sur moi.

Vous réglez en secret avec ce sage roi
Le destin de toute la terre (1).

LA SAGESSE.

La victoire a suivi ce héros en tous lieux;
Mais pour montrer son amour pour la gloire,
Il se sert encor mieux
De la paix que de la victoire (2).
Au milieu du repos qu'il procure aux humains,
Il fait tomber sous ses puissantes mains
Un monstre qu'on a cru si long-temps invincible (3).
On voit dans ses travaux combien il est sensible
Pour votre immortelle beauté;
Il prévient vos désirs, il passe votre attente,
L'ardeur dont il vous aime incessamment s'augmente,
Et n'a jamais tant éclaté (4).

Notre glose en quatre lignes explique suffisamment le monstrueux prologue d'*Armide*. Cet article de journal, ce *premier-Paris* en dialogue, était chanté quatre fois par semaine devant deux mille personnes; et le public s'accoutumait ainsi par degrés à des rigueurs, des atrocités dictées par le père Lachaise, collationnées par Mme de Maintenon, exécutées par le roi; le public finissait par les approuver. La Vertu, la Sagesse, la Gloire, unissaient leurs efforts contre les protestans; ce trio représentait aux yeux les moins clairvoyans Maintenon, Lachaise, Louis; les protestans, dont les infortunes avaient d'abord trouvé des sympathies, finissaient par être musicalement et dramatiquement condamnés.

Armide fut le dernier opéra de Quinault; ce parolier ne fit plus de prologues. Devenu dévot à l'excès, il prit la résolution de consacrer sa plume à la louange de Dieu et de Louis XIV. Il commença par un poème sur l'extinction de la religion réformée

(1) En lui faisant révoquer l'édit de Nantes.
(2) Dragonnades. Louis XIV dirigeait sur ses sujets protestans les soldats que la paix avait ramenés en France.
(3) Le calvinisme.
(4) Qu'en faisant massacrer les Cévenols.

dans le royaume. Le prologue d'*Armide* était un heureux prélude et pouvait servir d'avant-propos à ce poème, dont voici le début :

Je n'ai que trop chanté les jeux et les amours;
Sur un ton *plus* sublime il me *faut faire* entendre.
Je vous dis adieu, muse tendre,
Je vous dis adieu pour toujours.

En 1686, le roi ressentit les atteintes d'une fistule qui mit sa vie en danger. Afin de cacher au public ce péril et cette infirmité, le roi voulut que les divertissemens ordinaires de la cour eussent lieu pour le dauphin. Ce prince avait une affection particulière pour le château d'Anet, bâti par Henri II pour Diane de Poitiers, à trois lieues de Dreux. On y donna des fêtes pendant la maladie du roi.

Acis et Galatée, pastorale héroïque en trois actes, de Campistron, musique de Lulli. 6 septembre 1686.

La scène du prologue est au château d'Anet.

APOLLON.

Au plus grand des héros j'ai toujours soin de plaire;
Eh! que puis-je mieux faire
Que de vous seconder par des chants destinés
A divertir un fils qu'il aime?
Puissent ces mêmes chants, un jour plus fortunés,
Le divertir encor lui-même!

Le parolier faisait ce souhait avec la ferme croyance que le plus grand des héros n'assisterait jamais au divertissement qu'il lui préparait. On désespérait de sauver Louis, et tous les courtisans s'empressaient de porter leur hommage au dauphin. Le duc César de Vendôme dépensa plus de cent mille écus pour les fêtes d'Anet, qui durèrent huit jours. Il y eut constamment six tables servies : une pour le dauphin, qui, croyant monter bientôt sur le trône, ajustait ses affaires et distribuait les emplois de sa maison. La seconde table était pour le duc de Vendôme et la suite du dauphin. Lulli présidait la troisième, dont les places furent dis-

putées par les jeunes seigneurs. Les actrices, les auteurs et les symphonistes occupaient les trois autres. On dit que le marquis de La Fare et l'abbé de Chaulieu n'avaient poussé le duc de Vendôme à faire cette dépense que pour avoir l'occasion de se divertir avec leurs maîtresses, actrices de l'Opéra, mais qu'ils avaient des vues d'une tout autre importance. « Elles se sont évanouies dans la suite, dit le marquis de La Fare, toutes choses ayant bien changé de face, rien n'étant arrivé de ce que nous imaginions alors avec quelque apparence. »

Louis XIV ne voulut pas mourir pour donner plus d'éclat et de durée à ces joies; et son fils le précéda de quatre ans environ dans la tombe. Le dauphin mourut le 14 avril 1711. Le roi se rétablit, sa convalescence fut déclarée, et les courtisans revinrent à lui.

Achille et Polixène, tragédie en cinq actes, de Campistron, musique de Colasse. 7 novembre 1687.

Jupiter, sur son char, termine le prologue de cette pièce et dit aux muses :

Consacrez tous vos jeux au plus grand roi du monde,
Formez sur lui tous vos portraits
De vos héros les plus parfaits;
Sa valeur, sa bonté, sa sagesse profonde,
Vous prêteront d'inimitables traits.

Zéphire et Flore, opéra en trois actes, paroles de Duboulay, musique de L. et J. L. Lulli fils; 22 mars 1688.

Peut-on de ce héros trop célébrer la gloire?
Son bras n'eût-il pas tout vaincu,
S'il n'avait mieux aimé permettre à la Victoire
De voler au secours d'un empire abattu?

Malgré cette permission que Louis XIV donne à la Victoire par lettres patentes, le roi Jacques II ne fut pas moins chassé d'Angleterre et vint mourir en exil à Saint-Germain. Il paraît que la Victoire se trompa dans sa mission et protégea Guillaume, prince d'Orange.

Après le succès d'*Acis et Galatée*, au château d'Anet, le duc de Vendôme s'attacha Campistron en qualité de secrétaire de ses commandemens. Après la chute de cette pièce sur le théâtre de Paris, le duc voulut consoler son parolier de sa mésaventure, et l'indemnisa largement en le faisant nommer secrétaire-général des galères, chevalier de Saint-Jacques en Espagne, commandeur de Ximenès, marquis de Peñugo. Témoin d'une telle fortune, Michel Duboulay, simple secrétaire du grand-prieur de Vendôme, frère du duc, crut que le meilleur moyen de s'enrichir était de faire un opéra détestable.

Thétis et Pélée, tragédie en cinq actes, de Fontenelle, musique de Colasse; 11 janvier 1689.

Toutes les dispositions de la campagne de 1688 avaient été faites par Louis XIV de telle manière que le dauphin n'éprouvât pas d'échec. Ce prince commandait une armée de cent mille hommes en Allemagne. Secondé par les maréchaux de Duras et d'Humières, par les officiers-généraux Catinat, Vauban, Boufflers, il avait pris en peu de temps Philisbourg, Manheim, Frankenthal, Spire, Trèves, Worms. Le ministre Louvois fit incendier le Palatinat dans le but d'affamer les troupes ennemies.

Louis XIV avait cédé le commandement de l'armée à son héritier présomptif; il devait galamment lui céder aussi le poste des prologues d'opéra. C'est la gloire du dauphin que le parolier Fontenelle va célébrer.

La Nuit achève paisiblement son cours; la Victoire la presse de céder sa place au Soleil, qui doit éclairer les premières conquêtes d'un autre Josué, du fils du plus puissant des rois. Le Soleil devance l'heure de son lever et dit :

A ce vainqueur nouveau mille ennemis se rendent,
Mille superbes murs tombent sous son effort.
Que vois-je? quel illustre sort!
Il satisfait à tout ce que demandent
Et l'exemple qu'il suit, et le sang dont il sort.

Orphée, tragédie en trois actes, de Duboulay, musique de L. Lulli; 1690.

La guerre commencée en 1688 avait pour but de faire rendre

à la princesse palatine, seconde femme de Gaston, frère du roi, la part de succession qu'elle avait abandonnée par son contrat de mariage. Le soin particulier que Louis XIV prenait de fomenter des divisions parmi les électeurs d'Allemagne fit soupçonner des projets plus élevés, et presque tous les souverains de l'Europe qu'il avait humiliés ou qu'il voulait dépouiller devinrent ses ennemis et s'armèrent contre lui. La jalousie que la France continuait de donner par les droits qu'elle avait exercés en expliquant à sa manière le traité de Nimègue, la politique funeste de Louvois ordonnant l'incendie du Palatinat, devaient amener de cruelles représailles si les armées alliées entraient dans nos provinces. Il fallait cependant trouver des éloges motivés par les opérations militaires de la nouvelle guerre ou se passer de prologue. L'usage ne permettant pas de célébrer le roi d'une autre façon, le parolier Duboulay se contenta de faire dire à Vénus :

En vain tout l'univers conspire
Pour obscurcir l'éclat de son empire;
Ce n'est que préparer un plus illustre prix
Au mérite de sa victoire.
Plus l'envie à son bras oppose d'ennemis,
Et plus grande sera sa gloire.

Louis Lulli mit en musique *Orphée;* la grande réputation de son père l'écrasait, il voulut s'appuyer du crédit qu'avaient sur le public les compositions du fameux Jean-Baptiste, et plusieurs morceaux posthumes de ce dernier trouvèrent place dans l'œuvre nouvelle. Vénus fut encore chargée d'en avertir l'auditoire, et le prologue présenta ce couplet d'annonce :

Par la puissance de l'Amour,
Pour vous divertir en ce jour,
Orphée exprès sort du royaume sombre.
Heureux si ses vers et sa voix
Vous paraissent seulement l'ombre
De ce qu'ils furent autrefois!
Quel cœur en l'écoutant n'en devenait plus tendre?
De ses chants tout divins ce fut le moindre effort.

Mon fils en était plus fort,
On ne pouvait plus s'en défendre.
Hélas! hélas! Orphée est mort!
Vénus et les Amours voudraient bien vous le rendre.

Énée et Lavinie, de Fontenelle et Colasse, décembre 1690; Coronis, de Baugé, musique de Teobaldo Gatti, 23 mars 1691, n'offrent dans leurs prologues que des banalités. Dans le prologue de *Coronis*, les Muses chantent les vertus et les exploits d'Admète. Les bergers et les vignerons disent :

— Nos coteaux sont chargés de raisins.
— Nos prés brillent de fleurs. — La moisson est fertile.
— Quel désespoir pour nos jaloux voisins!
— Malgré la guerre et ses cruels ravages
Un calme heureux comble ici nos désirs!

Astrée, tragédie en trois actes, de La Fontaine, musique de Colasse; novembre 1691.

Louis XIV avait privé La Fontaine des libéralités qu'il répandait sur les poètes et les artistes; le fabuliste libéral priva le monarque absolu du tribut d'éloges que les paroliers ne manquaient jamais d'introduire dans les prologues d'opéra. La censure voulut bien ne pas signaler cette omission. Quinault, Fontenelle, Corneille, donnaient de l'encens à Louis pour son argent; La Fontaine, en conscience, ne devait rien, et ne donna rien. *Astrée* n'eut aucun succès; on ne siffla pourtant pas : des mesures de police avaient été prises, depuis trois ans, pour empêcher ce scandale. *Achille et Polixène* est le premier opéra que l'on ait sifflé. C'est en assistant à la représentation d'*Astrée* que La Fontaine s'écriait naïvement : « Ah! que cela est détestable! » Des dames, prenant son parti sans le connaître, lui dirent : « Mais, monsieur, cette pièce n'est pas si mauvaise; l'auteur est un homme d'esprit, c'est M. de La Fontaine. — Eh! mesdames, à qui le dites-vous? Ce La Fontaine est un stupide, et j'en puis répondre, puisque c'est moi. »

Ballet dansé à Villeneuve-Saint-Georges devant Monseigneur, le 1er septembre 1692, par l'Académie royale de Musique.

Ce ballet fut composé à la hâte de divers intermèdes connus auxquels on ajouta des scènes relatives au retour du dauphin après la bataille de Steinkerque, gagnée le 3 août 1692. C'est la première pièce de circonstance que l'on ait représentée sur le théâtre de l'Opéra. Voici le commencement de ce ballet, véritable prologue en trois actes :

Allons voir sous cet ombrage
L'objet de tous nos désirs;
Tout l'annonce en ce bocage :
La feuille en parle aux zéphirs,
L'onde aux fleurs de son rivage,
Et les oiseaux tour à tour;
Chacun dit en son langage :
Le dauphin est de retour.

Le combat de Steinkerque fut le plus sanglant de la campagne de 1692. Le maréchal de Luxembourg s'était laissé tromper par un espion; l'armée ennemie le surprit, et ce ne fut qu'à la troisième charge qu'il parvint à repousser le prince d'Orange. Les hommes portaient des cravates de dentelles, qu'on arrangeait avec beaucoup de peine et de temps; l'art de mettre sa cravate était alors à son plus haut période. L'attaque imprévue et subite des alliés empêcha les princes et les généraux de prendre soin de leur toilette; ils s'étaient entouré le cou d'une cravate attachée sans art, et les plus élégans avaient combattu dans le négligé le moins ajusté. Une cravate ainsi jetée sur le cou fut appelée une *steinkerque*. Les ajustemens des femmes, les bijoux même, furent arrangés à la steinkerque. Mlle Le Rochois obtint un succès de fanatisme pour s'être montrée, dans le rôle de Thétis, avec une steinkerque de dentelles.

Alcide, tragédie en cinq actes, de Campistron, musique de Louis Lulli et Marais. 1693.

Les fêtes données à l'occasion du mariage du duc de Chartres, qui fut ensuite duc d'Orléans et régent du royaume, et du duc du Maine, avaient commencé gaiement l'année 1692, qui finit d'une manière bien triste par les désastres du Dauphiné. Chorges, Gap, Sisteron, sont pillés et brûlés; Embrun n'échappe à ce ra-

vage qu'en payant une contribution de 45,000 livres. Nos victoires même étaient ruineuses sous tous les rapports. La bataille de Nerwinde, gagnée par le maréchal de Luxembourg, le 29 juillet 1693; la prise de Charleroi par le maréchal de Villeroi; la victoire de Marsaille remportée le 4 octobre par le maréchal de Catinat, mirent toute la France en deuil. On disait qu'il fallait chanter plus de *De profundis* que de *Te Deum*. Le roi, tombé malade au Quesnoi, se vit forcé de retourner à Versailles; ce fut sa dernière campagne; et pourtant le parolier Campistron ne craint pas de supposer, dans le prologue d'*Alcide*, que les ennemis de Louis XIV, abandonnés par la Victoire, la supplient humblement de leur être favorable, et lui disent en chœur :

Accordez-nous votre secours!
Hélas! nous fuirez-vous toujours?

LA VICTOIRE.

Peuples, n'espérez pas que votre destin change;
Il ne m'est pas permis de m'attacher à vous.
L'invincible héros dont vous êtes jaloux,
Malgré moi, quand il veut, à sa suite me range.
En vain à ses projets je voudrais m'opposer,
Sa prudence me force à les favoriser.
— N'emporterons-nous rien qu'une rage inutile?
— Allez, quittez ce temple où vos vœux empressés
Ne seront jamais exaucés.
— O dieux! où pourrons-nous trouver un sûr asile?
— Habitans des climats heureux
Qui du plus grand des rois forment le riche empire,
Venez vous occuper des plaisirs et des jeux
Qu'un parfait bonheur vous inspire.

Si vous êtes curieux de savoir quel était ce bonheur parfait, lisez l'*Abrégé Chronologique* de Mézerai. Vous y verrez que la misère, la rareté, la cherté des vivres, forçaient « les pauvres à se nourrir d'herbe, ce qui en fit mourir plusieurs, surtout en Normandie et en d'autres endroits. On vit des familles entières déserter le royaume, pour chercher chez les ennemis le pain qui manquait dans leurs maisons. »

Les Français, vainqueurs de tous côtés, mais affaiblis par leurs succès, combattaient dans les alliés une hydre sans cesse renaissante. Les hommes et l'argent manquaient; la rigueur de la saison, en détruisant les récoltes, amena la famine; on périssait de misère au bruit des fêtes et des actions de grace adressées au dieu des armées. Cet esprit de confiance et de supériorité, l'ame des troupes françaises, diminuait déjà : Louis XIV cessa de paraître à leur tête. Louvois était mort; on était très mécontent de Barbésieux, son fils et son successeur.

Campistron faisait peu de cas de la vérité dans ses prologues.

La poésie a ses licences, mais
Celle-ci passe un peu les bornes que j'y mets.

Ce parolier ne pouvait point opposer cette excuse, il n'était pas du tout poète.

En 1693, il y eut quelques fêtes à la cour; on célébra l'institution de l'ordre de Saint-Louis et la création de sept maréchaux de France. La continuation de la guerre et des malheurs qu'elle entraîna fit le plus grand tort aux spectacles de la capitale, à l'Opéra surtout. Le roi ne se plaisait plus à s'y montrer comme auparavant. Le déficit des recettes engagea l'administration de l'Académie royale de Musique à mettre en scène deux autres pièces avant la fin de l'année; ce qui jusqu'alors était sans exemple.

Didon, tragédie en cinq actes de Mme de Saintonge, musique de Desmarets, 11 septembre 1692.

Dans le prologue, Mars dit à la Renommée :

Le vainqueur des vainqueurs a lancé son tonnerre,
Tout tremble, tout reçoit ses lois;
On le voit triompher sur les eaux, sur la terre;
Publions à jamais tant de fameux exploits.

Médée, tragédie en cinq actes, de Th. Corneille, musique de Charpentier. Décembre 1693.

C'est toujours à peu près le même refrain. Un *chef d'habitans* ouvre le prologue de *Médée* par ce *fait-Paris* :

Louis est triomphant, tout cède à sa puissance,
La Victoire en tous lieux fait révérer ses lois.
Pour la voir avec nous toujours d'intelligence,
Rendons-lui des honneurs dignes de sa présence,
Rendons-lui des honneurs dignes des grands exploits
Qui consacrent le nom du plus puissant des rois.

Vous pensez bien que la Victoire a trop de civilité pour ne pas répondre à l'honneur de cette invitation. La voilà qui descend aussitôt dans son nuage.

LA VICTOIRE.

Le ciel dans vos vœux s'intéresse;
Depuis long-temps la France est mon séjour.
Attachée au héros, qui pour elle sans cesse
Fait agir sa haute sagesse,
Je sens pour lui de jour en jour,
En redoublant mes soins, redoubler mon amour.

Voilà certes un quatrain digne de nos paroliers d'aujourd'hui, croyez qu'ils en seront jaloux. Comme c'est gentil à mettre en musique! on croirait entendre les cantates que l'Institut propose chaque année aux concurrens pour le prix de Rome; mais nous savons tous que si les lignes rimées de ces cantates sont disposées en dépit du bon sens et de l'art, c'est afin d'augmenter les difficultés de l'entreprise, et rendre ainsi le triomphe plus éclatant.

Revenons à la prose grotesque de Th. Corneille.

Ne craignez pas que la Victoire
Favorise jamais les jaloux de sa gloire.
Ils ne cherchent à triompher,
Qu'afin de prolonger la guerre.
Louis combat pour l'étouffer,
Et rendre le calme à la terre.

Céphale et Procris, tragédie en cinq actes de Duché, musique de Mme Laguerre.

J'aurais voulu que Mme Laguerre mît en musique la *Didon* de

Mme de Saintonge. Le duo féminin aurait produit un effet plus piquant.

Le vieux Nérée paraît dans le prologue, et s'empresse de justifier la pointe qu'il fait vers la terre :

Je sors de l'empire de l'onde
Pour prendre part à vos concerts.
L'Envie agite l'univers,
Et veut de sa fureur embraser tout le monde;
Mais sa jalouse rage en vain veut éclater :
Quels projets odieux pourront exécuter
Des ennemis tremblant au seul nom de la France,
Et qui craindraient de rien tenter,
S'ils ne connaissaient la clémence
Du héros glorieux qu'ils osent irriter?

Cela dit, le vieux Nérée caresse sa barbe et rentre dans l'humide élément; il est bien aise de voir si son absence n'est cause d'aucun désordre dans la république des poissons.

Circé, tragédie en cinq actes de Mme de Saintonge, musique de Desmarets. 1694.

Dans le prologue, la nymphe de la Seine s'entretient avec un dieu des eaux, et lui dit, après quelques galans préludes :

La Force, la Valeur, le Secret, la Prudence,
Sont avec ce grand roi toujours d'intelligence.
Quand la Prudence et le Secret
Ont conduit une grande affaire,
La Valeur ne tarde guère
D'en exécuter le projet.

Cette nymphe parle comme un politique profond; elle est de la famille d'Égérie, et pourrait au besoin servir de conseillère intime au Numa Pompilius français. Le dieu des eaux réplique :

Lorsqu'il remet le soin de sa vengeance
A son auguste fils, le bonheur de la France,
C'est moins pour prendre du repos
Que pour satisfaire

L'ardeur noble et guerrière
De ce jeune héros.

Voilà de la poésie lyrique, ou je me trompe fort. L'Institut ne saurait mieux faire que de proposer ces versicules pour les concours de musique. Prologue ou cantate, qu'importe le titre, si l'un et l'autre sont aussi mauvais!

Théagène et Chariclée, tragédie en cinq actes de Duché, musique de Desmarets. 1695.

Les Amours de Momus, des mêmes auteurs, 1695 : c'est la continuation de la même métaphore.

Les Saisons, ballet en quatre entrées de l'abbé Picque, musique de Colasse. Octobre 1695.

Un curé de village, voyant parmi les livres de son évêque *Santi Augustini opera*, tout émerveillé, s'écria : « Ce grand saint a fait des opéras! et nous avons l'audace de condamner les spectacles! » Les abbés du temps de Louis XIV faisaient mieux encore; ils composaient des ballets *anacréontiques,* je me sers de ce mot pour ne pas effaroucher la pudeur. L'abbé Picque entonne l'hymne accoutumé des prologues, et fait ainsi parler Apollon :

Vivant sous sa conduite,
Muses, dans vos concerts,
Chantez ce qu'il a fait, chantez ce qu'il médite,
Et portez-en le bruit au bout de l'univers.
Dans ce récit, faites entendre
A l'empire français ce qu'il doit espérer,
Au monde entier ce qu'il doit admirer,
Aux rois ce qu'ils doivent apprendre.

Bravo, monsieur l'abbé! ce quatrain me semble fort bien, et Quinault n'a rien de mieux dit en ses prologues.

Jason ou la Toison d'Or, tragédie en cinq actes de Jean-Baptiste Rousseau, musique de Colasse. 6 janvier 1695.

L'élève du grand Condé, le maréchal de Luxembourg, sous lequel les Français étaient accoutumés à vaincre, était mort le

4 janvier de l'année précédente. Les succès du prince Eugène, le découragement de nos armées, que nos victoires affaiblissaient autant que les revers, la difficulté de trouver de nouveaux soldats, l'épuisement du trésor, les disettes causées par le dépérissement de l'agriculture, tout présageait un funeste avenir à la France. Le prologue de *Jason* nous rassure sur tous ces points; comment s'alarmer quand on entend un chœur de joyeux pastoureaux s'exprimer ainsi :

Chantons la valeur et la gloire
Du héros qui nous rend heureux,
Et qu'une éternelle mémoire
Consacre dans nos cœurs ses bienfaits généreux!

LA PAIX.

Un roi que le ciel a fait naître
Pour partager les soins et le pouvoir des dieux
Fixe mon séjour en ces lieux.

La paix élit son domicile à Versailles, à Meudon, au Gros-Caillou peut-être, et Saint-Malo, Dieppe, le Hâvre, Calais et Dunkerque, brûlent encore écrasés par les bombes des Anglais, et les Hollandais venaient de s'emparer de Pondichéri, notre seule colonie dans l'Inde!

J.-B. Rousseau disait qu'il n'était pas impossible de faire un bon opéra, mais qu'un bon opéra ne pouvait être un bon ouvrage. A-t-il voulu justifier son opinion en écrivant le livret de *La Toison d'or?*

Ariane et Bacchus, tragédie en cinq actes de Saint-Jean, musique de Marais, février 1695; cet atroce galimatias fit dire à Regnard :

Il n'est point de cerveau qui n'ait quelques travers,
Saint-Jean ne sait pas lire et veut faire des vers.

La Naissance de Vénus, opéra en cinq actes de l'abbé Picque, musique de Colasse. Vous voyez que notre galant abbé se montre toujours heureux dans le choix de ses sujets. 1er mai 1696.

Méduse, tragédie en cinq actes de l'abbé Boyer, musique de Gervais, 1697. Les abbés se signalent à l'Académie royale de musique, en attendant la venue de leurs confrères Pellegrin, de La Marre, de Voisenon.

A la suite des conférences tenues à la fin de 1696, un congrès fut ouvert au château de Ryswick, le 9 mai. Tout faisait espérer enfin cette paix, objet des désirs de la France. Ce ne fut pas en vain que la déesse Isis dit aux bergers dans le prologue de *Méduse* :

Nous chanterons un roi qui borne ses souhaits
A donner le calme à la terre.

Vénus et Adonis, tragédie en cinq actes de J.-B. Rousseau, musique de Desmarets, avril 1697.

Si de belles pensées admirablement exprimées en belle prose consonnante suffisaient pour constituer un bon livret d'opéra, quel autre que Rousseau, Jean-Baptiste, aurait pu prétendre alors à la suprématie en ce genre? *Vénus et Adonis* contient plus de beautés de style qu'on ne peut en trouver dans tous les opéras de Quinault, et pourtant celui-ci l'emporte à cause de la structure de ses drames que plusieurs ont appelés lyriques.

Dans le prologue de *Vénus et Adonis* nous trouverons autre chose que les éloges stéréotypés du vainqueur des vainqueurs. Je dois cependant commencer par un couplet de ce genre.

En vain le flambeau de la guerre
Étincelle de toutes parts,
En vain l'impitoyable Mars
Fait voler ses fureurs aux deux bouts de la terre.
On ne craint point ici ses ravages affreux,
Et tandis que la foudre gronde,
Nous jouissons d'un calme heureux,
A l'abri des lauriers du plus grand roi du monde.

La nymphe Parthénope nous donne ensuite une belle imitation du psaume *Exaudiat*.

O vous dont le pouvoir remplit la terre et l'onde,
Souverains arbitres du monde,

Vous qui dans vos puissantes mains
Tenez le sort des rois et les jours des humains,
Grands dieux! conservez-nous notre unique espérance,
Prenez soin d'un héros, le bonheur des mortels,
L'appui de la vertu, l'espoir de l'innocence,
Et le soutien de vos autels.

Cette prose peut être récitée, mais non pas chantée. Les *mortels* placés trop près des *humains* affligent l'oreille. Passons à cette jolie paraphrase de *fugit irreparabile tempus.*

De quoi peut—vous servir—une atten—te frivole?—
Soupirez,—jeunes cœurs,—profitez—des beaux jours.—
Comme un zéphir léger—la jeunes—se s'envole,—
Et les momens qu'on perd—sont perdus—pour toujours.
Sans espoir—de retour—cette onde fuit sa source,—
Et ces flots—vers la mer—par les flots—sont chassés.—
Nos plaisirs,—nos beaux jours,—vont d'une é—gale course,—
Et ne reviennent plus—sitôt qu'ils—sont passés.—

Quatre vers excellens figurent dans ces couplets; quatre vers! c'est un prodige pour un poète français; mais, hélas! pourquoi faut-il que le rhythme si bien présenté, dessiné dans les deux premiers, soit brisé, détruit par le troisième? Essayons de mesurer les quatre lignes de prose qui jettent le désordre à travers cette jolie composition; il est bien facile de lui donner la cadence, l'allure régulière et musicale que l'oreille réclame avec instance. Réglons-nous sur les deux premiers vers; et que, dans les six autres, on puisse rencontrer l'accent placé juste aux mêmes endroits déjà marqués par ces modèles.

De quoi peut—vous servir—une atten—te frivole?—
Soupirez, — jeunes cœurs, — profitez — des beaux jours. —
Comme un syl - phe léger — la jeunes - se s'envole, —
Les momens—que l'on perd—sont perdus—pour toujours. —
Sans espoir — de retour, — ce ruisseau — fuit sa source, —
Et ces flots — vers la mer — par les flots — sont chassés. —
Nos plaisirs, — nos beaux jours, — vont d'une é - gale course,—
Il leur faut — dire adieu — sitôt qu'ils — sont passés. —

J'ai pris le rhythme de trois contre trois, parce qu'il est indiqué par le premier vers. Celui de six contre trois et trois, celui de trois et trois contre six, donnés par le troisième et le cinquième vers, étaient tout aussi bons; il suffisait de les suivre avec la même exactitude. Un vers faux qui tombe au milieu d'une phrase de mélodie la désorganise, la dégrade entièrement; et comme presque tous nos vers lyriques sont faux, leur constant désaccord avec la musique produit des mots tellement bizarres, inouis, incompréhensibles, que personne au monde ne peut arriver à savoir ce que nos chanteurs veulent dire.

Ce qui constitue le vers, c'est l'accent. Tout premier vers est bon, mais si l'on veut que ceux qui le suivent le soient aussi, si l'on veut que l'oreille ne soit pas mise au supplice par les ressauts de la prose consonnante, il faut nécessairement que l'accent se trouve casé dans les places indiquées, marquées, par ce premier vers, par ce type que vous choisissez avec soin ou que le hasard de l'inspiration vous amène. Une fois adopté, ce patron doit servir de règle invariable. La moindre licence, le moindre écart vous jette dans le langage vulgaire, dans le bégaiement de la prose; toute énergie poétique s'évanouit. Voici de prétendus vers de ce même J.-B. Rousseau, vers que l'on cite dans tous les traités de versification, dans les rhétoriques même, comme des modèles d'harmonie et de cadence. Eh bien! ces vers présentés ensemble, tels que Rousseau nous les donne, sont un chef-d'œuvre de barbarie; ces vers prouvent que leur auteur n'avait aucun sentiment de la mesure, du rhythme, de la cadence, de la sonorité, de la mélodie du style. Ils sont de cinq pieds, et par conséquent plus faciles à mesurer que d'autres plus longs; pour les faire mauvais, il faut le vouloir absolument. Je vais les reproduire en indiquant la place de l'accent, de la syllabe sur laquelle doit frapper le temps fort.

Sa voix — redoutable —
Trouble les enfers; —
Un bruit — formidable —
Gronde dans les airs; —
Un voi - le effroyable —
Couvre l'univers. —

Je ne partage pas du tout l'admiration que les rhéteurs et les

pédagogues ont professée dans tous les temps à l'égard de ces vers rimant presque toujours par épithètes, ce qui leur donne une fâcheuse ressemblance avec les colonnes de Richelet. Ces six vers seront bons si vous les séparez en deux portions. Les réunir est une maladresse qui fera reculer d'horreur toute personne sensible à la cadence poétique. Il semble qu'il y ait malédiction contre nos paroliers, et que tout instinct de la mesure leur ait été refusé.

Maintenant choisissez. Voulez-vous que le 1er, le 3e, le 5e soient excellens? Je le proclame avec plaisir. Aimez-vous mieux donner cette qualité précieuse aux 2e, 4e, 6e? Je suis encore de votre avis. Mais il faudra que l'un ou l'autre de ces triolets soit à l'instant déclaré pitoyable, selon que vous aurez donné votre approbation à l'autre ou bien à l'un. Ce dilemme est fourni par J.-B. Rousseau; ce dilemme bat en ruine toutes les stances, strophes, couplets, de nos poètes prétendus lyriques; les chœurs d'*Athalie*, comme les chansons de Béranger.

Changez le temps des verbes, et ces vers sonneront, marcheront admirablement.

Sa voix — redoutable
Troublait — les enfers;
Un bruit — formidable
Grondait — dans les airs;
Un voi — le effroyable
Couvrait — l'univers

Nous n'avons en français qu'une seule espèce de vers dont la cadence et le rhythme soient toujours agréables à l'oreille, c'est le vers de neuf syllables. Sans la mesure exacte, sans les temps symétriques, les accens toujours bien amenés, que le poète est contraint de lui donner, ce vers n'existerait pas. Chose singulière, et qui prouve mieux que tous les raisonnemens la déplorable organisation de nos rimeurs, ce vers ne se montre jamais dans des pièces d'une certaine importance. On l'a repoussé, parce qu'il ne cadre point avec nos autres vers; je le crois bien! Il est mesuré *forcément*, les autres ne le sont pas du tout; de là vient la disparate choquante. Essayez de couper les alexandrins et les vers de six en plaçant l'accent sur le troisième pied, vous verrez ce vers de neuf s'allier parfaitement avec ses confrères.

J.-B. Rousseau, le lyrique, ainsi qu'on se plaît à l'appeler, bien que sa prose consonnante ait toujours fait divorce avec la lyre, m'a fait oublier un instant mon sujet; je me hâte d'y revenir.

L'EUROPE GALANTE, ballet à cinq entrées, de Houdart de la Motte, musique de l'abbé Campra, bénéficier de Saint-Sauveur, à Aix en Provence. 1697.

La première entrée de ce ballet en était le prologue. Vénus y dit à la Discorde :

Tu t'applaudis d'une fausse victoire,
L'Amour a dans l'Europe une nouvelle gloire.
Il recueille le fruit de tes noires fureurs;
Il a triomphé de la guerre;
Malgré tous tes efforts, il rassemble deux cœurs
Qui feront quelque jour le destin de la terre.
Le héros qui les joint sait enfin dénouer
Ce nœud que tu formas avec un soin funeste.

Ces deux cœurs sont le duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV, et Marie-Adelaïde, fille du duc de Savoie. De ce mariage naquit le prince qui régna sous le nom de Louis XV. Le duc de Savoie s'était déjà séparé de la coalition; son alliance avec le roi de France détermina les puissances ennemies à conclure cette paix tant désirée.

ISSÉ, pastorale héroïque en trois actes, de Houdart de la Motte, musique de Destouches. 17 décembre 1697.

Les traités de paix signés au château de Ryswick, en septembre et octobre 1697, furent dictés à Louis XIV par la politique et surtout par la nécessité. Ce prince voulut laisser reposer son peuple épuisé par la guerre qu'il venait de soutenir contre l'Angleterre, l'Allemagne, l'Espagne, la Savoie et les Provinces Unies.

Le prologue d'*Issé* présente ce sujet allégoriquement; il est terminé par un récit de Jupiter célébrant la victoire d'Hercule.

Les faiseurs de livrets se contentèrent de chanter les douceurs de la paix et la sagesse du plus grand roi du monde jusqu'au mois d'avril 1699. Houdart de la Motte donne alors *Amadis de Grèce*,

et, dans le prologue de cet opéra, Zirphée, la magicienne, renverse les images d'Amadis, démolit les trophées élevés à sa gloire, et les remplace par d'autres qui représentent les hauts faits de Louis XIV. L'ardente épée, blason d'Amadis, est abattue, un soleil brille à sa place; les statues figurant les vertus du célèbre paladin s'animent pour chanter les louanges de Louis.

Après avoir servi sa gloire
Il faut pour ses plaisirs nous unir aujourd'hui.
Qu'un spectacle pompeux lui retrace l'histoire
D'un illustre vainqueur qui ne cède qu'à lui.

Amadis de Grèce, tragédie en cinq actes de Houdart de la Motte, musique de Destouches. Avril 1699.

Les dédicaces avaient été abandonnées, La Motte les renouvelle en dédiant *Issé* au duc de Bourgogne, *Amadis de Grèce* au roi, par des épîtres en vers.

Je ne dirai rien de *Marthésie*, du *Triomphe des Arts*, où le prologue tient son langage accoutumé. Dans celui de *Canente*, le Tibre dit :

Joignons-nous, profitons ici de son repos;
Qu'un spectacle charmant aujourd'hui lui retrace
L'origine de ces héros
Que la terre adorait et que lui seul efface.

Monsieur, frère du roi, meurt subitement à Saint-Cloud, le 9 juin 1701. Saint-Simon raconte cet évènement, et dit :

« Après un si affreux spectacle, tant de larmes et tant de tendresse, personne ne douta que les trois jours qui restaient du voyage de Marly ne fussent extrêmement tristes; lorsque ce même lendemain de la mort de Monsieur, les dames du palais, entrant chez Mme de Maintenon, où elle était, le roi avec elle et Mme la duchesse de Bourgogne, sur le midi, elles l'entendirent de la pièce où elles se tenaient, joignant la sienne, chantant des prologues d'opéra....

« Telle fut l'affliction du roi, telle celle de Mme de Maintenon. Elle sentait la perte de Monsieur; elle avait peine à retenir sa joie;

elle en eût eu bien davantage à paraître affligée. Elle voyait déjà le roi tout consolé. »

Aréthuse, ballet en trois entrées, de Danchet, musique de Campra. 14 juillet 1701.

Dans le prologue de ce ballet, la nymphe de la Seine dit, en parlant du roi :

Qu'il partage à jamais la puissance des dieux,
Qu'il commande aux mortels dans une paix profonde;
Que les dieux, satisfaits de gouverner les cieux,
Se reposent sur lui de l'empire du monde.

Charles II, roi d'Espagne, meurt le 1er novembre 1700, et son testament, fait d'après les intentions de Louis XIV, appelle à sa succession le duc d'Anjou, petit-fils de France, qui prit le nom de Philippe V. Ce prince eut pour compétiteur l'archiduc Charles, fils de l'empereur Léopold Ier. La guerre si funeste de la succession d'Espagne était commencée depuis le printemps, lorsque ce prologue fut chanté.

Le mauvais succès de nos armes fit changer de gamme aux auteurs d'opéras. Les éloges pompeux du roi disparurent par gradation des prologues; on unit à ceux-ci l'action du drame dont ils annonçaient le sujet; les mots *victoire* et *triomphe* n'y figurèrent plus que quand il s'agissait d'un défi que Pan adressait au dieu de la musique. Les Jeux, les Ris, les Amours, Vénus et tout son cortége mythologique ne s'entretenaient que de galantes niaiseries. — Dans le prologue d'*Iphigénie en Tauride*, 1704, il est fait mention d'un dieu qui protège les arts, et dont le bras est redouté dans la guerre, mais le public laissa passer ce faible trait sans faire aucune application.

Le désastre d'Hochstedt, la prise de Gibraltar par les Anglais furent annoncés à Paris quand on y préparait à grands frais les fêtes pour le mariage du duc de Bretagne. L'état déplorable des finances obligea le gouvernement à recourir au papier-monnaie, à faire des levées d'hommes que l'on forçait de marcher à l'ennemi sous peine des galères. Un officier allemand, conduisant un officier français, qu'il venait de faire prisonnier à la bataille

d'Hochstedt, lui dit : « Eh bien ! monsieur, fait-on toujours des prologues à Versailles? »

Oui sans doute on en faisait toujours, mais leur ton, leur style étaient bien changés. Celui d'*Alcine*, 15 janvier 1705, est une espèce de *Marseillaise*, de *Parisienne*, un appel aux braves, une apothéose des guerriers morts au champ d'honneur; mais cet appel manque de vigueur et de franchise; les formes du prologue, ses fadeurs, s'y montrent avec une gaucherie insigne.

Amans qui voulez être heureux,
Suivez Bellone et la victoire;
L'amour comble toujours les vœux
De ceux que couronne la gloire.

Aux armes, citoyens! en dit plus en trois mots pleins d'énergie que vingt pages d'un fatras pareil à celui que je viens de citer.

Allez, guerriers, volez au milieu des alarmes!
Allez de votre gloire éterniser le cours.
Vengez-vous du Destin qui veut borner vos jours;
Rendez-vous immortels par l'effort de vos armes.
Les héros égalent les dieux.
Le temps qui détruit tout augmente encor leur gloire;
La vertu les conduit aux cieux.
Ils sont présens à la mémoire,
Quand ils cessent de l'être aux yeux.

Quelle pitoyable harangue! Croyez-vous que les conscrits de 1705 aient compris une phrase de cet amphigouri mythologique?

Le maréchal de La Feuillade, connu pour ses bévues et ses défaites, amusait Louis XIV avec des récits mensongers.

« La Feuillade n'épargnait pas les courriers pour annoncer ses conquêtes dans les vallées des Alpes : tantôt la prise d'un petit fort, défendu par des milices; tantôt quelque peu de troupes réglées forcées derrière un retranchement qui gardait quelques passages. Tout cela était célébré, comme si c'eût été quelque chose; Chamillart, ravi, en recevait des complimens, et savait faire valoir ces merveilles au roi et à Mme de Maintenon. » *Mémoires* de Saint-Simon.

Philomèle, tragédie en cinq actes de Roy, musique de Lacoste. 21 octobre 1705.

« Cet ouvrage est l'essai d'une muse naissante qui attend avec respect le jugement du public, pour s'encourager à mériter qu'il lui devienne favorable. » Voilà ce que Roy nous dit en sa préface; cette muse débutante a recours à tous les moyens de séduire, et la flatterie que les paroliers avaient abandonnée reparaît dans le prologue de *Philomèle;* bien plus! cette muse écolière a la maladresse de parler des malheurs qui désolent notre patrie.

VÉNUS.

Toute ma cour est en alarmes,
Je n'y reconnais plus les Graces et les Ris;
De tristes larmes
Ont éteint tous leurs charmes.
Quels funestes débris!

Le duc de Vendôme avait eu quelques avantages en Italie; mais le comte de Toulouse venait de perdre sa flotte dans l'expédition qu'il fit pour reprendre Gibraltar. Une partie de ses vaisseaux fut battue par la tempête, une autre détruite par le feu, le reste tomba dans les mains des Anglais. Quant à la paix promise dans le prologue, c'était une fiction du parolier, menteur comme un bulletin. M. de Vendôme savait fabriquer admirablement ces rapports mensongers. Après avoir entretenu le roi par des récits de ce genre, il vint à Paris, le 12 février 1706, jouir des douceurs du triomphe. Le roi, les princes, l'accueillirent avec enthousiasme. — « Il fut couru par les rues avec des acclamations; il fut affiché; tout fut retenu d'avance à l'Opéra; on s'y étouffait partout, et les places y furent doublées comme aux premières représentations. » (Saint-Simon.)

Jusqu'en 1710, les personnages introduits dans les prologues demandent la paix à grands cris. Le froid excessif de l'hiver détruisit les récoltes en 1709; la disette partout, la famine en certains lieux, rendirent la position de la France encore plus déplorable. On avait peu de magasins; les grains que l'on tira cette année de l'Afrique et du Levant pouvaient être pris par les flottes

ennemies, et l'on n'avait presque plus de vaisseaux de guerre à leur opposer.

Congrès de Gertruydemberg, en mars 1710, où se rendent le maréchal d'Huxelles et l'abbé de Polignac. Touché du malheur de ses sujets, le roi porta ses offres pour la paix jusqu'à promettre de fournir de l'argent aux alliés afin de les aider à détrôner son petit-fils. Ils voulaient plus, ils exigeaient qu'il se chargeât seul de cette entreprise. On peut juger, par cette proposition, de toutes les autres : il fallut continuer la guerre.

Il est peu d'exemples de tant de prospérités, de tant d'orgueil suivis de tant d'humiliations. Louis XIV fit alors ce qu'il n'avait jamais fait, il communiqua ses projets à son peuple, et se justifia devant lui. Quand on lui rapporta les réponses si dures de ses adversaires, il dit en plein conseil : « Puisqu'il faut faire la guerre, j'aime mieux la faire à mes ennemis qu'à mes enfans. » Il se prépara donc à tenter de nouveau la fortune en Flandre. La famine, qui désolait le royaume, fut une ressource pour la guerre : ceux qui manquaient de pain allèrent se faire tuer pour avoir de quoi vivre.

Les Français indignés donnèrent des preuves du plus beau dévouement. Sans attendre qu'on leur imposât de nouveaux subsides, ils contribuèrent aux frais de la campagne, et portèrent leur argenterie, leurs bijoux à la Monnaie.

Les prologues des opéras nouveaux sont muets sur tout ce qui peut se rapporter à Louis XIV; bien plus, on supprime les prologues louangeurs qui précédaient les anciennes pièces, restées au courant du répertoire ou remises en scène jusqu'au 12 juillet 1712, époque de la reprise des *Saisons*, sans prologue.

L'Angleterre, divisée par les whigs et les tories, ne poursuivait plus la guerre avec la même ardeur, lorsque l'archiduc Charles monta sur le trône impérial le 27 avril 1711. Les puissances alliées, dont la politique s'opposait à ce que la France et l'Espagne, gouvernées par la même famille, fissent cause commune, s'aperçurent enfin, après onze ans de ravages et de massacres inutiles, que le parti qu'elles avaient embrassé était réellement contraire à leurs intérêts. Le succès de leur entreprise réunissait l'Espagne, l'Amérique, la Lombardie, Naples et la Sicile, à l'Allemagne, et l'empereur devenait alors un colosse bien plus redoutable pour l'Europe que ne l'était Louis XIV. Des confé-

rences furent ouvertes à Utrecht, mais la guerre continua toujours. Je suis obligé de rappeler ici tous ces faits historiques pour l'intelligence du prologue suivant.

La perte récente et successive de presque tous les princes du sang royal ajoutait encore à la consternation de la France et de Louis XIV.

Après avoir rétabli les affaires du roi d'Espagne, le duc de Vendôme était mort; le prince Eugène s'avançait en vainqueur; on voulait que le roi quittât Versailles pour se retirer à Chambord. Tout était désespéré, lorsque le maréchal de Villars sauva la France à la journée de Denain, le 24 juillet 1712. Les succès réitérés de ce grand capitaine amenèrent la paix, dont les divers traités furent enfin signés en 1713.

Les Amours de Vénus, ballet en trois entrées, de Danchet, musique de Campra; 6 septembre 1712.

Le prologue reparaît triomphant, la Victoire a repris ses couronnes; elle est assez bonne fille pour confesser humblement ses fautes.

Je finirai bientôt les troubles de la terre.
J'avais favorisé la jalouse fureur
Des peuples obstinés à prolonger la guerre;
Mais j'ai reconnu mon erreur.

D'un roi qui sut toujours user de la victoire,
Je viens de seconder les éclatans projets.
Sous ses drapeaux je ramène la Gloire,
C'est à tout l'univers faire espérer la paix.

Callirhoé, tragédie en cinq actes, de Roy, musique de Destouches; 17 décembre 1712.

Le phénix de l'Académie royale de Musique renaît de sa cendre; le prologue a ressaisi sa trompette. Cette fois, nous avons une mise en scène en rapport avec les circonstances.

« Le théâtre représente un lieu rempli de casques, de boucliers, d'armes, de palmes et de couronnes de laurier, avec les drapeaux que les vainqueurs ont remportés. C'est pour leur triomphe que la Victoire les assemble. »

Cette même Victoire assemble-t-elle les casques ou les vainqueurs? Il importe peu de le savoir.

LA VICTOIRE.

Guerriers, ne craignez rien, je ne suis point volage.

(Fiez-vous-y! la preuve n'est pas loin.)

Je vous aimai toujours; mais quelque dieu jaloux
Devant mes yeux opposait un nuage.

(La facétie est de bon goût.)

En vain je vous cherchais, il m'éloignait de vous.
Aux efforts de votre courage
J'ai su vous reconnaître, et tout cède à vos coups!

La reconnaissance est on ne peut plus dramatique. « Un bon averti, dit-on, en vaut deux; » maintenant c'est une affaire réglée, et si nos guerriers frappent assez fort pour abattre leurs adversaires, la Victoire les reconnaîtra de nouveau.

GUERRIERS.

Signalons-nous encor par mille exploits divers.

Ils le feraient comme ils le disent, malgré les sages remontrances d'Astrée.

Victoire, c'est assez : le ciel, le ciel propice,
Veut que d'un calme heureux tout l'univers jouisse.
Ces peuples généreux qu'environne Thétis
A mes désirs se sont assujettis.
Une reine puissante, après un long orage,
Des jours les plus sereins nous donne le présage.

La tasse de café, changée en *verre d'eau* sur la soucoupe de M. Scribe, et malicieusement répandue sur la robe de Mme de Masham ou de la reine Anne par la duchesse de Marlborough,

fit retirer le commandement de l'armée anglaise au duc son mari. Cette duchesse avait d'ailleurs offensé la reine d'Angleterre en lui refusant quelques paires de gants fashionables alors. Vous voyez que les prologues n'oublient rien, dans les repas complets qu'ils nous servent, pas même la tasse de café.

LA VICTOIRE.

Au héros glorieux dont je sers les desseins,
La Paix fut toujours chère;
Mais je voulais qu'elle eût des palmes dans les mains :
La voilà digne de me plaire.

Bravo! dame Victoire, ce trait d'esprit doit faire excuser vos erreurs, vos bévues et vos naïvetés.

En 1714, le maréchal de Villars, venant pour la première fois à l'Opéra, après sa brillante campagne, se place au balcon et reçoit les applaudissemens de toute la salle. Mademoiselle Antier, représentant la Gloire dans le prologue d'*Armide*, entre en scène par ce couplet qu'elle adresse au vainqueur de Denain :

Tout doit céder dans l'univers
A l'auguste héros que j'aime;
L'effort des ennemis, les glaces des hivers,
Les rochers, les fleuves, les mers,
Rien n'arrête l'ardeur de sa valeur extrême.

La Gloire finit la période en posant sa couronne de laurier sur la tête du maréchal. Nouveaux applaudissemens, enthousiasme général. Le lendemain Mlle Antier ajoutait à son écrin une riche tabatière d'or, singulier meuble pour une jolie femme! Je ne vous dirai point si cette virtuose prenait du tabac, effroyable défaut pour une cantatrice, mais je puis vous affirmer qu'elle prit la tabatière. Il est bon de vous rappeler ici que les balcons étaient alors sur le théâtre même, à droite, à gauche des acteurs. Le maréchal de Villars, assis devant la Gloire, était on ne peut mieux posté pour être coiffé de lauriers. Si le vainqueur n'avait pas concerté ce triomphe public, il s'était du moins fort bien placé sous la main qui distribuait des couronnes.

Trente-deux ans plus tard, le maréchal de Saxe, après la bataille de Fontenoi, vint s'asseoir sur le même banc, et Mlle de Metz, qui représentait la Gloire dans le même prologue, mit sur le front du vainqueur des Anglais la couronne de laurier qu'elle portait comme l'attribut de son rôle. Ces deux couronnemens excitèrent, à deux époques différentes, les transports de la joie la plus vive et la plus éclatante. Mlle de Metz était la nièce de Mlle Antier. La modestie du maréchal de Saxe ne lui permit d'accepter la couronne qu'avec beaucoup de peine. Il envoya le lendemain à Mlle de Metz pour dix mille francs de diamans. L'abbé de La Porte ajoute que « il les lui fit bien gagner hors du spectacle. »

Ces abbés sont-ils indiscrets!

L'intérêt historique des prologues finit à cette époque, je m'arrêterai donc. L'expérience avait fait connaître l'inconvénient de ces éloges pompeux du roi Ces louanges, plus modérées, s'y montrèrent rarement dans la suite, et l'on finit par abandonner tout-à-fait le prologue cinquante ans plus tard. Beaumarchais fut regardé comme un novateur lorsque, en 1787, il fit précéder d'un prologue son opera de *Tarare;* cet avant-propos se rapportait uniquement au sujet de la pièce comme le prologue d'*Amphitryon.*

Soyez joyeux, plaisant, bouffon même en société; vous avez pu juger votre auditoire, et votre tact est assez exercé pour mettre un terme à la gaieté que vous avez excitée. Vous saurez vous arrêter à temps, rester sur un effet qu'il serait difficile d'égaler, et surtout vous tenir dans les bornes que doit avoir le badinage entrepris devant telle ou telle assemblée. Ce même badinage, excellent pour la conversation, peut devenir stupide, inconvenant, cruel, si vous l'écrivez et l'expédiez par la poste ou par votre écuyer. Il vous est impossible de savoir quelle sera la disposition d'esprit de la personne qui va recevoir cette lettre au moment où ses yeux s'arrêteront sur votre facétie. Il est très probable que vos traits plaisans frapperont à faux, et que vos joyeusetés froissées ou lacérées seront la proie des flammes ou le jouet du vent.

Il en est de même des prologues d'opéra, des chansons pleines de bravades : cela ne mène à rien et vous expose à des répliques, des parodies que les revers rendent cruelles au dernier point.

Nous l'avons eu votre Rhin allemand.

Le bel avantage si vous ne l'avez plus! Ne vaudrait-il pas mieux laisser oublier que vous l'avez possédé, s'il faut nécessairement avouer que vous n'avez pas su le garder. — « Voilà deux sacs qui contenaient trente mille francs, dans cette bourse étaient mille louis, ce portefeuille renfermait cent billets de banque, faites-moi la grace de me prêter cent sous. » — Voilà le résumé brutal, mais fidèle, de tous les prologues emphatiques et des chansons assortissantes.

Non, non, jamais en France
L'Anglais ne règnera.

Certes la musique de *Charles VI* est assez ennuyeuse pour mettre en fuite Anglais, Germains, Navarrais, Maures, Castillans et toute l'Europe coalisée; mais il faut d'autres armes encore pour tenir à distance des ennemis qui pourraient bien être insensibles aux atteintes de cette psalmodie.

Donner le nom d'Hercule ou de Virgile à des enfans est au moins imprudent; un nain, un imbécile ne sauraient porter ces noms sans s'exposer à plus d'une raillerie. Ne doit-on pas tirer vanité du titre pompeux de duc de la Victoire quand on traverse terre et mer pour éviter les étrivières?

CASTIL-BLAZE.

Paris. — Imprimerie de H. FOURNIER et Ce, 7 rue Saint-Benoît.

Du même Auteur.

LITTÉRATURE.

DE L'OPÉRA EN FRANCE. 2 vol. in-8, avec 118 exemples en musique gravée, prix : 15 fr. C'est la musique dramatique mise à la portée des gens du monde.
Cinquante exemplaires seulement restent à vendre.
Avec des feuilles éparses, enlevées dans mon magasin, on a formé des simulacres d'exemplaires de cet ouvrage. Les personnes qui les achètent à vil prix ne possèdent rien, puisqu'elles sont obligées de payer 15 fr. pour les compléter. La ruse est facile à reconnaître; il suffit de vérifier si les 118 exemples de musique, donnés en planches gravées, sont à la fin du tome second.

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE MODERNE, 2 vol. in-8, avec planches gravées, 12 fr.; deuxième édition, à peu près épuisée.

CHAPELLE-MUSIQUE DES ROIS DE FRANCE, in-18, gravure, 4 fr. 50 cent.

LA DANSE ET LES BALLETS depuis Bacchus jusqu'à Mlle Taglioni, in-18, gravure, 4 fr. 50 cent.

MÉMORIAL DU GRAND-OPÉRA, in-8, 1 fr.

MOLIÈRE MUSICIEN, notes sur les œuvres de cet illustre maître, et sur les drames de Corneille, Racine, Quinault, Regnard, Montluc, Mailly, Hauteroche, Saint-Evremond, Du Fresny, Palaprat, Dancourt, Le Sage, Destouches, J. J. Rousseau, Beaumarchais, etc., où se mêlent des considérations sur l'harmonie de la langue française; 2 vol. in-8, 15 fr.

MUSIQUE.

HUON DE BORDEAUX (Obéron), grand opéra en cinq actes, paroles de Castil-Blaze, musique de Weber.
Livret, 1 fr. — Partition réduite avec accompagnement de piano, disposée pour la conduite de l'orchestre, 40 fr. — Parties d'orchestre, 300 fr. — Rôles, 35 fr. — Partition des chœurs, 10 fr. — Parties des chœurs, 5 fr., prix fixe.

LÉONORE (Fidelio), grand opéra en trois actes, suivis d'un épilogue, d'après J. N. Bouilly, paroles de Castil-Blaze, musique de Beethoven.
Mêmes détails, mêmes prix.

BELZÉBUTH OU LES JEUX DU ROI RENÉ, grand opéra en quatre actes, de Castil-Blaze.
Mêmes détails, mêmes prix.

LA COLOMBE, opéra en un acte, de Castil-Blaze.
Livret, 1 fr. — Partition, 15 fr. — Rôles, 10 fr. — Parties d'orchestre, 50 fr.

CHORISTE ET LIQUORISTE, opéra bouffon en trois actes, de Castil-Blaze, non publié.

CHANTS POPULAIRES DE LA PROVENCE, avec accompagnement de piano, 7 fr. 50 cent.

Ouvrages terminés, et non publiés.

LE LIVRE DES PIANISTES, Histoire du clavecin, du piano, des clavecinistes, des pianistes, des pièces écrites pour ces instruments, 1 vol. in-8.

LES MUSICIENS ILLUSTRES, biographies choisies, 1 vol. in-18.

MUSICIANA, salade cueillie et légèrement assaisonnée par Castil-Blaze, 1, 2 ou 3 volumes in-8.

CURIOSITÉS MUSICALES ET GALANTES sur le Grand-Opéra, 1 vol. in-8.

Paris. — Typ. Morris et Comp., rue Amelot, 64.

BINDING SECT. NOV 2 1972

FACULTY OF
MUSIC LIBRARY

DATE DUE

JAN 2 8 1995

HOURS

MON-THUR 8:45-9:15
FRIDAY 8:45-5:45
SATURDAY 10-4:45

FINES

PLEA

CARDS O

UNIVERS

ML
1727
.8
P2B6
t.2

Music

Blaze, François Henri Joseph
L'Académie impériale de
musique